PHILOSOPHIE DER LITERATUR-WISSENSCHAFT

The Library of
St. Olaf College
Northfield, Minn.
Accession No. 31721
Class 830.9 Vol.

JAN 1 1931

Digitized by the Internet Archive
in 2023

https://archive.org/details/philosophiederli0000emil

PHILOSOPHIE DER LITERATURWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON EMIL ERMATINGER-ZÜRICH

PHILOSOPHIE DER LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
EMIL ERMATINGER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

1930
JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG BERLIN

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.
Copyright 1930 by Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin.

Druck der Hofbuchdruckerei von C. Dünnhaupt G. m. b. H., Dessau

VORWORT.

Als im Frühjahr 1928 der Verlag Junker und Dünnhaupt mit dem Plan eines Sammelwerkes über die „Philosophie der Literaturwissenschaft" an mich herantrat, stellte sich dem Wunsche, die reizvolle Aufgabe zu übernehmen, von Anfang an die Einsicht in die äußeren und inneren Schwierigkeiten ihrer Ausführung entgegen: ließen sich für die Behandlung der einzelnen Probleme, wie sie sich uns in gemeinsamer Beratung ergaben, stets die geeigneten Bearbeiter finden, die die Kenntnis des literaturgeschichtlichen Fachwissens mit einem philosophisch-methodologischen Geiste verbanden? Und, wenn das der Fall war, ist die heutige geistige Lage der deutschen Wissenschaft derart, daß sie eine, wenigstens im wesentlichen logisch reine und einheitliche Beantwortung der Frage nach einer „Philosophie der Literaturwissenschaft" überhaupt gestattet?

Ich darf wohl sagen, daß ich keine Mühe gescheut habe, der ersten Schwierigkeit Herr zu werden. Wieweit es mir gelungen ist, dafür soll das Buch selber Zeugnis ablegen.

Die zweite Schwierigkeit zu überwinden, hielt ich von Anfang an für aussichtslos. Wenn ich mich trotzdem entschloß, die ehrenvolle Aufgabe zu übernehmen, so tat ich es in der Meinung, die auch die des Herrn Verlegers ist, daß ein derartiges Werk gerade heute klärend wirken und also doch wohl einem wissenschaftlichen Bedürfnis entsprechen dürfte. Zahlreiche Zuschriften von Fachgenossen haben mich seither in dieser Auffassung bestärkt.

Eine „Philosophie der Literaturwissenschaft" im logisch reinen Sinne kann eigentlich nur ein einzelner schreiben, oder wenn sich ein derartiges Unternehmen als Sammelwerk geben will, so müßte es das Ergebnis einer einheitlichen philosophischen Schule oder Richtung sein. Denn Philosophie kann nicht durch Summierung, sondern nur durch Entwicklung von Begriffen getrieben werden; Entwicklung aber heißt in diesem Falle Entfaltung der Denkmöglichkeiten aus einer einheitlichen Idee oder einer klaren und bestimmten geistigen Haltung heraus. Das-

selbe gilt auch von dem Begriff der wissenschaftlichen Methode. Auch sie ist, als logische Form der betreffenden Wissenschaft, im tieferen Sinne nur fruchtbar, wenn sie einheitlich von einem weltanschaulichen Kern her bestimmt ist. Eine „Philosophie der Literaturwissenschaft" könnte dann für eine Zeit die maßgebende Methodologie werden, wenn sich diese Zeit unter den Einfluß einer herrschenden philosophischen Weltanschauung beugen würde. Die Befruchtung, die die Wissenschaft von hier aus erfahren würde, wäre unausdenkbar groß.

Eine derartige Möglichkeit besteht heute (und ich glaube, noch auf lange hinaus) nicht. Die Lage der deutschen Literaturwissenschaft ist gegenwärtig so verworren wie noch nie, seitdem es einen solchen Begriff gibt; in ihrer Vielgespaltenheit spiegelt sich die Zerrissenheit des ganzen geistigen und politisch-wirtschaftlichen Lebens. An einer geistigen Einheitsidee fehlt es durchaus. Methoden, Schulen, Richtungen bekämpfen sich mit einer solchen Schärfe des Gegensatzes, daß man vielfach einander überhaupt nicht mehr versteht. Sogar über die einfachsten logischen Grundsätze des literarischen Urteils herrscht, wie jüngste Erörterungen zeigen, eine Unsicherheit, die merkwürdige Gedanken weckt in einer Zeit, in der das Wort Philosophie beständig auf den Lippen aller irgendwie am geistigen Leben Beteiligten zu schweben scheint.

Hat es da einen Sinn, eine „Philosophie der Literaturwissenschaft" in der genannten Form herauszugeben?

Wir meinen, es habe einen Sinn. In dem Begriffe und unter der Einschränkung nämlich, daß man von vornherein auf ein Werk in streng einheitlich maß- und richtunggebender Gestalt verzichtet und nur durch, wie wir meinen, Berufene Wege andeuten und Grenzen abstecken läßt. Es sei, so hieß es in der Einladung an die Mitarbeiter, an ein Sammelwerk gedacht, „in dem die gegenwärtig im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Diskussion stehenden Fragen beleuchtet werden sollen. Die Anlage des Werkes ist so geplant, daß, bei völliger Wahrung des eigenen Standpunktes des einzelnen Mitarbeiters und innerer und äußerer Geschlossenheit des einzelnen Beitrages, alle Arbeiten sich doch möglichst zu einer geistigen Einheit zusammenschließen und so ein systematisches Bild der heutigen literaturwissenschaftlichen Bewegung erzielt wird".

Da es sich also nun um eine Wegweisung handeln soll, so wurde von vornherein auf eine der heute beliebten Übersichten über den „gegen-

wärtigen Stand" der Literaturwissenschaft verzichtet. Es wurden die Aufgaben nicht so gestellt, daß in jeder Arbeit eine der verschiedenen heute geltenden methodologischen Richtungen beleuchtet werden sollte, sondern so, daß in jeder ein einzelnes philosophisches oder erkenntnistheoretisch-methodologisches Problem dargestellt wurde, wie solche sich von dem Standpunkt der heutigen Literaturwissenschaft als einem wenigstens logischen Werte ergeben. Natürlich sind wir uns bewußt, daß noch andere Fragen außer denen, die in den folgenden Aufsätzen behandelt werden, aufgeworfen werden können. Wir hatten auch noch mehr vorgesehen; das Verhältnis der Dichtung zur Landschaft, der Persönlichkeit zur Zeit sollte noch erörtert werden; aber es hat sich im ersten Falle innerhalb der für die Herausgabe vorgesehenen Zeit kein passender Bearbeiter finden wollen, im andern der Bearbeiter, der das Thema übernommen, sich in letzter Stunde genötigt gesehen, wegen anderer starker Inanspruchnahme auf die Ausführung zu verzichten. Dagegen legten wir Wert darauf, daß auch ein Vertreter der großen Tagespresse hier das Wort erhalten sollte, um damit auch äußerlich anzudeuten, daß das Buch dem Leben dienen will; denn wir sind der Ansicht, daß die deutsche Literaturwissenschaft nur gewinnen kann, wenn ihre Vertreter sich der so oft gemiedenen Gemeinschaft mit den Mächten des ringenden Lebens stärker bewußt werden.

Möge das Buch nun seinen Weg gehen. Es hofft auf Zustimmung; es wird auch Widerspruch finden. Wenn sich das geistige Leben in der Form der Auseinandersetzung betätigt, so wünschen wir nichts anderes, als daß dies auch hier der Fall sei. So mag es dem Zwecke dienen, den wir ihm setzen: zur Klärung der heutigen Lage beizutragen.

Zürich, 20. März 1930. Der Herausgeber.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

VORWORT V

FRANZ SCHULTZ / *DIE PHILOSOPHISCH-WELTANSCHAULICHE ENTWICKLUNG DER LITERARHISTORISCHEN METHODE* . . 1

HERMANN GUMBEL / *DICHTUNG UND VOLKSTUM* 43

HERBERT CYSARZ / *DAS PERIODENPRINZIP IN DER LITERATURWISSENSCHAFT* 92

JULIUS PETERSEN / *DIE LITERARISCHEN GENERATIONEN* . . . 130

FRITZ MEDICUS / *DAS PROBLEM EINER VERGLEICHENDEN GESCHICHTE DER KÜNSTE* 188

ROBERT PETSCH / *DIE ANALYSE DES DICHTWERKES* 240

WALTER MUSCHG / *DAS DICHTERPORTRÄT IN DER LITERATURGESCHICHTE* 277

CARL GUSTAV JUNG / *PSYCHOLOGIE UND DICHTUNG* 315

EMIL ERMATINGER / *DAS GESETZ IN DER LITERATURWISSENSCHAFT* 331

JOSEF NADLER / *DAS PROBLEM DER STILGESCHICHTE* 376

MAX WUNDT / *LITERATURWISSENSCHAFT UND WELTANSCHAUUNGSLEHRE* 398

FRITZ STRICH / *WELTLITERATUR UND VERGLEICHENDE LITERATURGESCHICHTE* 422

DETMAR HEINRICH SARNETZKI / *LITERATURWISSENSCHAFT UND DIE DICHTUNG UND KRITIK DES TAGES* 442

ST. OLAF COLLEGE LIBRARY
NORTHFIELD, MINN.
31721

DIE ENTWICKLUNG DER LITERATURWISSENSCHAFT VON HERDER BIS WILHELM SCHERER.

Von FRANZ SCHULTZ.

Der folgende Versuch über die Entwicklung der literarhistorischen Methode im 19. Jahrhundert kommt nicht von seiten eines Fachphilosophen, und doch ist das, was hier geboten werden soll „Philosophie der Literaturwissenschaft". Der reine Philosoph würde die prinzipiellen Zusammenhänge logischer und erkenntnistheoretischer Art zu klären suchen, innerhalb deren sich die Entwicklung der Literaturwissenschaft als einer geisteswissenschaftlichen Teildisziplin vollzog. Der Vertreter der geisteswissenschaftlichen Teildisziplin aber muß infolge seiner besonderen Artung und Schulung die logisch-systematische Grundlegung seiner Wissenschaft dem Philosophen überlassen. Er ist für diese Aufgabe nicht bestimmt und nicht herangebildet und infolgedessen nicht genügend gerüstet. Er braucht diese Tatsache nicht zu bedauern. Sie bedeutet keine Herabminderung seiner eigenen Funktion und Leistung. Es wäre vermessen zu behaupten, daß die philosophisch-prinzipielle, die gedanklich-systematische Behandlung einer Geisteswissenschaft einen höheren Rang beanspruchen dürfe, als die aus ihrem eigenen Bereiche kommende Selbsterkenntnis, als das Verständnis, das diese Geisteswissenschaft für sich selber hat. Der Anspruch der Philosophie, hier „höhere", „allgemeine" und „letzte" Erkenntnisse bieten zu können, ist nicht sachlich, sondern nur formal begründet. Die Behandlung der geisteswissenschaftlichen Methoden, die der Philosoph zu bieten vermag, verhält sich zu der Behandlung durch die Vertreter dieser Geisteswissenschaften selber wie „Begriff" zu „Erscheinung". Gewiß kann und wird der Geisteswissenschaftler aus den philosophischen Arbeiten Nutzen ziehen. Aber sein produktives Denken muß eigene Bahnen gehen. Ist seine Art, die eigene Wissenschaft zu betrachten, deswegen notwendigerweise unphilosophisch? Die prinzipiellen Arbeiten zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, ihre wissenschaftstheoretische, logisch-systematische Behandlung, wie sie neuerdings geboten wird durch Rothackers[1]) Versuche, Diltheysche Fragestellungen zu erneuern, be-

[1]) Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920 (= Rothacker I); Logik und Systematik der Geisteswissenschaften (Handbuch der Philosophie, hrsg. von A. Baeumler u. M. Schröter), München u. Berlin 1926 (= Rothacker II).

ruhen überall auf den faktischen Gehalten, ja stützen sich verschiedentlich auf die programmatischen, wenn auch unsystematischen Erklärungen und Aufschlüsse, die aus den Äußerungen der geisteswissenschaftlichen Vertreter selber über ihre Wissenschaften zu entnehmen sind. „Die lebenden Methoden der Wissenschaft", so sagt Rothacker sehr richtig, „rechtfertigen sich vor ihrer eigenen Vernunft." Ebenso richtig ist es, „daß ein philosophischer Kern . . . nicht nur in den allgemeinsten Prinzipien steckt, daß es vielmehr schlechterdings keine wissenschaftliche Entscheidung noch so unphilosophischer Art gibt, in deren Durchführung nicht ein philosophisches Weltbild symptomatisch sich äußert".

Lassen wir die Frage dahingestellt, welche verschiedenen Vorstellungen und Möglichkeiten unter dem Worte „Philosophie" begriffen werden: jedenfalls braucht, wer die Geschichte einer Geisteswissenschaft von ihrem eigenen Boden und mit ihren eigenen Mitteln zu geben sucht, nicht mit dem Gefühle des Neides oder der Unzulänglichkeit auf den Fachphilosophen zu blicken, es sei denn, daß diese Geisteswissenschaft geneigt sei, sich selbst aufzugeben und sich in Philosophie oder Weltanschauungslehre aufzulösen. Dies aber würde bei denjenigen, die durch Tradition, Schulung, innere und äußere Entscheidung einer einzelnen Geisteswissenschaft verschrieben sind, keine Erweiterung und Vertiefung ihrer wissenschaftlichen Haltung, sondern eine notwendigerweise unselbständige und innerlich unsichere, in begrifflichen und terminologischen Anleihen sich erschöpfende Position, eine Grenzverwischung und Pseudophilosophie bedeuten. Je mehr auch die Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft sich aus ihren eigenen Lebensgesetzen und eigenen entwicklungsgeschichtlichen Gegebenheiten begreift, um so mehr wird sie, auch ohne zur Schau getragenes philosophisches Mäntelchen, der wahrhaft philosophischen Erfassung, der logisch-systematischen wie philosophiegeschichtlichen Ergründung der Geisteswissenschaften in ihrer Ganzheit vorarbeiten.

Die Literaturwissenschaft hat noch keine zusammenhängende Darstellung ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert des heroischen Aufschwungs der Geisteswissenschaften, gefunden, selbst nicht in knappster Form. Sigmund v. Lempickis inhaltreiche, ja monumentale Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1920, deren zweiter Band immer noch auf sich warten läßt, hört auf, wo die Literaturgeschichte längst noch nicht begonnen hat, den Charakter einer aus den Impulsen des 18. Jahrhunderts und der Romantik herrührenden modernen Wissenschaft zu gewinnen. Raumers und H. Pauls Zusammen-

stellungen zu einer Geschichte der germanischen Philologie bleiben der Literaturwissenschaft so gut wie alles schuldig. Immerhin bietet Raumer Seite 658—684 eine noch unausgeschöpfte Nomenklatur und Bibliographie zur Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Der Sinn für das geistesgeschichtlich Wesentliche hätte Scherer gewiß auch hier nicht verlassen, wenn für seinen Jakob Grimm (2. Auflage, Berlin 1885) die Notwendigkeit bestanden hätte, die Geschichte der deutschen Philologie über die Romantik hinaus zu skizzieren. Aus dem historischen Überblick in Erich Schmidts Wiener Antrittsvorlesung über „Wege und Ziele der deutschen Literaturgeschichte" (Charakteristiken) I, 480 ff.) lassen sich noch immer einige wesentliche Gesichtspunkte für die Entwicklung bis zu Gervinus entnehmen. G. Roethes Abhandlung „Vom literarischen Publikum in Deutschland", Göttingen 1902, weiß die Göttinger Literaturhistorie des 19. Jahrhunderts (Gervinus, Goedeke) durch Aufsetzen einiger Schlaglichter eindrucksvoll herauszuarbeiten. R. Ungers Skizze „Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft", 1914, (jetzt in den Aufsätzen zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, Berlin 1929, S. 33 ff.) hat, aus den methodischen Gegensätzen der beiden letzten Jahrzehnte entstanden, noch nicht genügend historische Perspektive. Den Grund für das „Verstehen" der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert legten erst Rothackers Arbeiten und das dieser Kunst des Verstehens selber gewidmete Buch von Joachim Wach (Das Verstehen, Grundzüge einer hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert, Tübingen, I. 1926, II. 1929). Wenn auch diese beiden Bücher den Literarhistoriker letztlich unbefriedigt lassen, so liegt das daran, daß der große Rahmen, den sie um die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts schlagen, doch noch zu wenig mit dem besonderen Stoff und den besonderen Gehalten unserer Wissenschaftsgeschichte ausgefüllt ist. So muß denn vor allem biographisches und monographisches Material herangezogen werden, um es entwicklungsgeschichtlich zu nutzen; unter ihm stehen die Arbeiten von M. Rychner und E. A. Boucke obenan.

Es kann nicht dabei sein Bewenden haben, daß für die Entwicklung der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert gewisse genetische Stadien festgestellt und abgegrenzt werden. Dafür verschlingen sich die Fäden der Entwicklung zu sehr, gibt es zu viele Rückfallzustände und generationsbedingte Wissenschaftserlebnisse und -funktionen. Darum muß, unbeschadet des mit der allgemeinen weltanschaulichen Entwicklung der Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert schritthaltenden Ganges, die Darstellung der Schichten und die Ablösung dieser Schichten voneinander Aufgabe des Folgenden sein. Und eine Grundvoraussetzung ist die

Überzeugung, daß die Geschichte der Wissenschaft die Wissenschaft selber ist, daß auch in ihr, wie in allem geschichtlichen Leben, einmal Vorhandengewesenes und Erzeugtes nicht abstirbt, sondern in immer neuer, immer wechselnder Gestaltung einmal gefundene Haltung des menschlichen Geistes in der Problematik und Dialektik der „Gegenwart" wiederkehrt.

1.
DAS ERBE.

Als in der Literaturwissenschaft „neunzehntes Jahrhundert" wurde, waren alle Keime und Hemmungen in sie gelegt, deren Auswirkung ihre weitere Geschichte bestimmte. Sie stand in einem Netze von Beziehungen, hatte sich noch nicht bewußt, programmatisch und autoritativ losgelöst von den Wissenschaften und literarischen Betätigungen, in die sie eingebettet war oder mit denen sie verwandt, wenn nicht gar identisch erschien. Bezeichnend ist, daß sie zunächst nicht so sehr empfunden wurde als ein Teil der historischen Wissenschaften, obwohl sie in F. C. Schlossers Geschichte des 18. Jahrhunderts, diesem von den Literarhistorikern viel zu wenig gewürdigten Werk, eine nicht nur dienende Rolle spielt. Ihre Funktion im Rahmen der historischen Wissenschaften, wie sie das 19. Jahrhundert ausgestaltete, ergab sich erst im weiteren Verlauf ihrer Entwicklung und macht noch heute eines ihrer Grundprobleme aus. Von ebenso großer Wichtigkeit ist von allem Anfang an ihr Verhältnis zur Philologie.[2]) Dabei müssen freilich gewisse Voraussetzungen und Einschränkungen gemacht werden. Dies Verhältnis zur Philologie — gleichviel, ob schon tatsächlich vorhanden oder nur möglich und denkbar — erhält um so stärkere Bedeutung, je mehr es sich nicht um Literaturgeschichte, d. h. um synthetische Darstellung historischer Entwicklungen, als um Literaturwissenschaft in dem Sinne handelt, daß die forschende Einzelarbeit in ihr dominiert. In jedem Falle und von allem Anfang an ist der Literaturwissenschaft mit der Philologie, wie immer man diese auch definieren mag, gemeinsam das Problem des Verstehens, die hermeneutische Richtung. Textkritische Aufgaben, die nach alter Überlieferung und alter Terminologie der Philologie seit der Antike zufielen, wurden der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert erst gestellt, als sie in die Hände der akademischen Vertreter philologischer Wissenschaften kam und damit ein bestimmtes Weltbild oder weltanschauliches Moment in ihr Geltung gewann, vor allem jenes noch

[2]) Vgl. Lempicki S. 2 ff.; J. Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft, Heidelberg 1914, S. 3 ff.

niemals im Zusammenhang dargestellte „philologische Ethos", dessen Rückwirkung auf die Literaturwissenschaft, mag sie nun die alte oder die neue Zeit der deutschen Dichtung zum Gegenstande haben, hier noch berührt werden muß. Bei dieser Weltanschauung handelt es sich um ein Philologisches in Form einer Veräußerlichung und Verengung, und es ist dies, was in neuerer und neuester Zeit das Ressentiment gegen eine philologisch aufgezogene Literaturwissenschaft hervorrief. Hingegen können die seit alters mit der Hermeneutik, der Kunst des Verstehens verbundenen Aufgaben der Philologie auch heute der Literaturwissenschaft nicht bestritten werden. Dabei kommt dann nicht mehr so viel darauf an, ob man noch mit dem Worte Philologie wirtschaftet, das allerlei Unlustempfindungen und unsachliche Assoziationen hervorzurufen imstande ist. Entscheidend ist und bleibt der geistige Sachverhalt.

Eine andere Grenzberührung, die der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert erbtümlich überkam, ist — immer den Stand der Wissenschaften in der Epoche vorausgesetzt, die der Ausbildung der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert vorangeht — die Poetik und Ästhetik, die Kunde und Lehre von der Dichtung, die „allgemeine" und systematische Literaturwissenschaft, die seit der Renaissance das Abendland durchzog. Dadurch, daß die Literaturwissenschaft stärker als aus Geschichte und Philologie im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert aus diesem Boden genährt ward, wurde ebenfalls eine Antinomie in sie gelegt, die in den methodologischen Auseinandersetzungen der Gegenwart spürbar ist: die zwischen einer historisierenden und systematisierenden Wissenschaft. Und dies, obwohl schon im 18. Jahrhundert in England, in Deutschland vornehmlich durch Herder und die Frühromantik, die Ästhetik und Poetik historisiert[3]) und vom Boden damaliger Auffassung eine vorläufige Durchdringung von Geschichte und Ästhetik herbeigeführt worden war. Es ist durchaus zutreffend, daß „die wichtigsten Kategorien der literaturgeschichtlichen Betrachtung, wie Form, Stoff, Motiv und andere deskriptive Vorbegriffe innerhalb der Entwicklung von der Poetik ausgebildet worden" sind und „in der Werkstatt des Literarhistorikers und Philologen als unentbehrliche Werkzeuge der Arbeit ausgedehnte Anwendung" finden. Ebenso zutreffend ist, daß die Verfeinerung der philologischen Methode sowohl nach Seiten des textkritischen wie des hermeneutischen Verfahrens von der Ausbildung und kategorialen Festigung der Ästhetik und allgemeinen Poetik bestimmt

[3]) Lempicki S. 7 f.

wurde, mag auch die immer sehr selbstbewußte Philologie solchen Zusammenhang oft schroff abgelehnt haben. Für die deutsche Philologie sind Lachmanns und seiner Nachfolger Leistungen auf dem Felde der Kritik und Interpretation nicht denkbar ohne eine Unterlegung, die der Ästhetik und Poetik verdankt wird. So kam auch Wilhelm Scherer, obwohl er einer neuen induktiven, philologisch-historischen Poetik die Wege ebnen wollte, zu dem Satze: „Zwischen Philologie und Ästhetik ist kein Streit, es sei denn, daß die eine oder die andere oder daß sie beide auf falschen Wegen wandeln." Dieser Satz, der das letzte Wort seiner Literaturgeschichte bildet, wurde, was man immer übersieht, geschrieben mit Beziehung auf Fr. Th. Vischer. Solche Anschauung Scherers näherte sich der geistigen Position Diltheys, der die historisch-positivistische Betrachtung der Poesie mit einer philosophisch-psychologisch-ästhetischen Haltung vereinigt wissen wollte.[4]) Kurz, in diesem geschichtlich gegebenen Zusammenhang zwischen Literaturgeschichte mit Ästhetik und Poetik, „ihrer wechselseitigen Kontrolle und gegenseitigen Korrektur", lag und liegt, von welcher weltanschaulichen oder philosophischen Seite diese Ästhetik und Poetik auch bestimmt sein mag, ein konstitutives Element des Wesens der heutigen Wissenschaft.

Der Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts sind aber noch allgemeinere geistige Positionen und Antinomien geschichtlich überkommen, als sie enthalten sind in dem Fächerwerke der älteren Wissenschaftslehre und Wissenschaftsgliederung. Der tiefste Gegensatz dieser Art ist der von Stoff und Geist. Aus dem Zeitalter der Polyhistorie im 17. Jahrhundert entwickelte sich die „Literärgeschichte", die ein selbstgenügsames Erzeugnis der bloß gelehrten, enzyklopädischen und kompendiösen Sammelarbeit und Stoffanhäufung war. Sie hat weder Sinn für das Individuelle, noch verfügt sie über philosophische oder historische Begriffe und Wertungen. Sie suchte nicht und vermißte nicht das geistige Band zwischen Namen, Zahlen und Tatsachen. Ihre Gruppierungen und Periodisierungen sind äußerlich und subjektiv-willkürlich. Kaum brauchen die vielen Namen, die sich aus dem 17. bis 19. Jahrhundert hier einstellen, genannt zu werden. Es gehören dazu aus dem 17. und 18. Jahrhundert ebensowohl Männer, wie Morhof, Reimmann, Erdmann Neumeister, wie Meinhard, Manso, Eichhorn, Bouterweck, Wachler, Franz Horn, wie Panzer, Jördens, Erduin Julius Koch, um aus jeder Gruppe nur ein paar Namen herauszugreifen. Von Gelehrten wurde diese Art der Literaturgeschichte geübt. Die Literatur galt als

[4]) Vgl. W. Dilthey, W. Scherer zum persönlichen Gedächtnis, Deutsche Rundschau XIII, 1886, S. 132 ff.; Lempicki S. 8 f.

Ausfluß des Wissens und der Gelehrsamkeit. Auf der anderen Seite besteht kein Zweifel, daß die deutsche Literaturgeschichte ein Teil der Literatur selber ist, daß die Begründer der Literaturwissenschaft höherer Form zu unseren Klassikern gehören, daß die Art, wie Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt, die Romantik literarische Dinge betrachteten, „ihr das große Vorbild einer auf ästhetische Probleme gerichteten historischen und systematischen Untersuchung" gab. Hier wurde nicht „Literatur", sondern „Dichtung" der Gegenstand historischen und philosophischen Verstehens. Dichtung war hier nicht mehr ein durch Wissen und handwerkliches Können hergestelltes Aggregat, sondern eine als Leben und Kraft empfundene Totalität mit einem auf ihrem Grunde verbleibenden Rest, der einer bloßen Ratio niemals ganz zugänglich ist. Daneben aber fristete immer noch jene literarhistorische Stoffhuberei und Buchgelehrsamkeit ihr Dasein und pflanzte sich durch das 19. ins 20. Jahrhundert hinein fort, nicht nur als unentbehrliche Hilfswissenschaft bibliographischer, biographischer und chronologischer Art, sondern sich als Selbstzweck nehmend, natürlich mit manchen Abschattungen und manchen Verbindungsfäden zu ihrem Gegenpol, der literaturwissenschaftlichen Geistigkeit, immer aber doch so, daß Stammbaum und Gesinnung offenkundig sind. Diese Polarität, diese weltanschauliche Spannung zwischen zwei weit vorgeschobenen Lagern ist für die Geschichte der neueren Literaturwissenschaft das Grundproblem, mögen auch unorganische und äußerliche Verbindungen und Überbrückungen zahlreich zustande kommen. Im 19. Jahrhundert bekam überdies die literarhistorische Empirie und Stoffgelehrsamkeit neuen Zuzug und eine neue Unterlegung von seiten der realistisch-positivistischen Weltanschauung. Damit erhielten ältere Erscheinungsformen einen neuen Sinn und eine neue Rechtfertigung — ein im geschichtlichen Leben nicht seltener Vorgang.

Die andere Strömung unserer Wissenschaft, diejenige, die statt von der Literatur von der Dichtung, dem Schöpfertum seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts getragen wurde, stand, wie gesagt, in einer Lebensgemeinschaft mit der Dichtung selber und teilte mit ihr gewisse Grundpositionen. Dabei ergab sich eine enge Fühlung mit der literarischen Kritik bis zu dem Grade, daß Literaturgeschichte und Literaturkritik schwer voneinander zu sondern waren. Dieser Lebenszusammenhang mit der Poesie und der literarischen Kritik konnte für die Literaturgeschichte auch insofern fruchtbar werden, als man sich über das Neue auf dem Gebiete der Dichtung, über dessen Wert und Bedeutung klar

werden, es historisch in einen Zusammenhang einordnen und so verstehen wollte. Das gilt schon für Herder. „So knüpft die historische Betrachtung an das bereits Geschaffene an und findet in dem Gegenwärtigen den Trieb zur Durchforschung des Vergangenen. Den Programmen der neu auftretenden Schulen und Richtungen, welche die neuen Ideale historisch rechtfertigen sollen und das Bedürfnis des Neuen auf Grund einer oft historisch kritischen Durchmusterung des Alten erweisen wollen, kommt innerhalb der Entwicklung der literarhistorischen Synthese eine nicht zu unterschätzende Rolle zu.“[5]) Doch das Wechselverhältnis der Literatur zur zeitgenössischen Literaturwissenschaft, der Parallelismus beider ist in seiner Wichtigkeit mit dem Gesagten nicht erschöpft. Schwerlich besteht ein Zweifel, daß im 19. und 20. Jahrhundert die Literaturwissenschaft die Reflexe der dichterischen Tendenzen und Richtungen zeigt, die neben ihr waren.[6]) Dies ließe sich für die Epoche des Jungen Deutschlands, des Realismus, Naturalismus, Impressionismus, der Neuromantik, des Artistentums, des Expressionismus mit Beispielen belegen, wenn es auch subtiler und einläßlicher Untersuchungen bedürfte, um es als ein Gesetz der Entwicklung unserer Wissenschaft evident werden zu lassen. In solcher Berührsamkeit durch Dichtung, literarisches Leben, literarische Kritik neben ihr, in solchem schwer löslichen Hin und Her der Fäden zwischen jenen Bereichen und der Literaturgeschichte bekundet sich die eigenartige Stellung dieser Disziplin und konnte es geschehen, daß der Literaturgeschichte, eben weil sie mit Schöpfertum und Schriftstellertum organisch verbunden war, der Charakter einer Wissenschaft gemäß der gerade herrschenden Auffassung von Wissenschaft überhaupt so oft bestritten wurde. Die Personalunion zwischen dem Dichter oder Literaten und dem Literarhistoriker, die Verwischung der Grenzen zwischen diesen verschiedenen Handwerken ist eine aus dem 19. und 20. Jahrhundert bekannte Tatsache. Es gab und gibt auch in Deutschland so etwas wie den homme de lettres in Frankreich, in dem die Komplexe „Poesie“, „Literatur“, „Wissenschaft“ sich zu verschmelzen oder wenigstens anzugleichen bestrebt sind. Aber es bleibt das in Deutschland immer ein Erzeugnis mittlerer Linie. Die Wissenschaft war immer dann bestrebt, eine personelle Verquickung mit Literatur und Kritik abzulehnen, wenn sie sich in ihrer Position besonders gefestigt glaubte. So war es mit der streng philologisch und sprachgeschichtlich unterbauten jungen Germanistik im 19. Jahrhundert seit Grimm und

[5]) Lempicki S. 11 f.

[6]) Vgl. zum Folgenden meine Schrift: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Frankfurt a. M. 1929, S. 45 ff.

Lachmann, und so war es mit der an der Exaktheit der Naturwissenschaften sich orientierenden Schererschule. Innerhalb solcher „strengen" Wissenschaftlichkeit herrschte die Überzeugung, daß die Voraussetzungen und erkenntnistheoretischen Prinzipien wissenschaftlichen Verfahrens durchaus getrennt sind von der persönlich bedingten Stellung des Dichters und Schöpfers zu der Dichtung, die nicht seine eigene ist. Dennoch gab es im 19. Jahrhundert und gibt es immer noch Außenseiter, „Dilettanten", die, unbeschwert durch Gebote und Regulierungen von seiten einer wissenschaftlichen „Methode", aber natürlich bestimmt durch persönliche Weltanschauung, durch Erfahrung und Erlebnis, über Literatur und Dichtung und ihre Geschichte schreiben. Ein ausgeprägtes schöpferisches und dichterisches Vermögen aber hat, je stärker es war, immer in der Literaturgeschichte sich selber, eine Bestätigung für die Quellen seines Wesens und Werdens wiederzufinden gesucht. Und damit ging notwendigerweise Hand in Hand die ausdrückliche Abneigung gegen zünftige Wissenschaftlichkeit in der Literaturbetrachtung. So vergalt die andere Seite, was von der Wissenschaft her ihr am Zeuge geflickt wurde.

Handelte es sich bisher um formale oder funktionelle Momente, mit denen sich die Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert so oder so abfinden mußte, so bleiben als wichtigster Bestandteil des „Erbes" die geistigen Sachbezogenheiten übrig, die aus dem 18. Jahrhundert und der Romantik her für die literaturwissenschaftliche Entwicklung im 19. Jahrhundert Voraussetzungen und Gegebenheiten waren. Immer wird in diesem Zusammenhang zu oberst der Name Herders erscheinen. Es ist schwer, einen Anfang und ein Ende zu finden, wenn es sich um eine summarische Kennzeichnung dessen handelt, was er für die moderne Literaturwissenschaft bedeutet. Herders Einwirkung auf die Entwicklung und Gestaltung dieser Wissenschaft — eine mittelbare Einwirkung, insofern die Rezeption und Verarbeitung seiner in alle Kanäle der Geisteswissenschaften gedrungenen Gedanken der methodischen Ausbildung der Literaturwissenschaft vorausliegen — ist ebensowenig auf einige runde Formeln wie auf ein folgerechtes Gedankensystem zu bringen. Das wäre nur möglich, wenn man der vitalistischen Energie, der Emotionalität und Impressionabilität, dem Fließenden, Schwebenden, Assoziativen, Umspielenden und Überströmenden des Herderschen Geistes Gewalt antäte, indem man ein flüssiges Element zum Erstarren brächte. Im Grunde ist jede Position der Literaturwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts in ihm zum mindesten keimhaft vorgebildet. Soll doch e i n Satz gebraucht werden, um den Hintergrund zu bezeichnen, den er für die Literatur-

wissenschaft neuerer Zeit abgibt, ein Satz freilich, der allgemein genug ist, so wäre es der, daß Herder für die Literatur das „Verstehen" auf historisch-genetischer Grundlage eigentlich begonnen habe, praktisch, wie durch Nachdenken über die Theorie des Verstehens.[7]) Das historisch-genetische Verstehenwollen ging bei ihm immer auf ein Individuelles, mochte es sich um Menschen, Werke, Zeiten oder Völker handeln. Auf ihn konnte sich im 19. Jahrhundert der positivistische Biographismus berufen, wenn es etwa schon 1768 heißt:[8]) „Am meisten ists nötig, daß man von einem Autor abzieht, was seiner Zeit oder der Vorwelt zugehört, und was er der Umwelt übrigläßt. Er trägt die Fesseln seines Zeitalters, dem er sein Buch zum Geschenk darbeut: er steht in seinem Jahrhundert, wie ein Baum in dem Erdreich, in das er sich gewurzelt, aus welchem er Säfte ziehet, mit welchem er seine Gliedmaßen der Entstehung decket. Je mehr er sich um s e i n e Welt verdient machen will, desto mehr muß er sich nach ihr bequemen, und in ihre Denkart dringen, um sie zu bilden. Ja, da er selbst nach diesem Geschmacke geformt ist und sich die erste Form nie ganz zurückbilden läßt, so muß ein jeder großer Schriftsteller die Muttermale seiner Zeit an sich tragen: Du kunstrichterischer Tor! Der du sie ihm rauben willt: Du nimmst ihm Züge seiner Eigenheit, Stücke seiner Schönheit, Narben seiner Verdienste." Mit solchen Aussprüchen scheint für die an Goethes Selbstbiographie anknüpfende Milieubiographie des 19. Jahrhunderts der Grund gelegt. Aber dem ließe sich auch entgegenhalten, daß aller bloße Empirismus und Mechanismus, alle bloße Stoffsammlung und -sonderung bei Herder als untergeordnet zurücktreten. Betrachtet er doch[9]) das „tote Lesen der Schriften" eines Autors als eine sehr geringfügige Sache gegenüber dem intuitiven und lebendigen Eindringen in das Ganze eines Geistes und einer Persönlichkeit: „Hier habe ich nur die Summarien seiner Denkart, dort das Capitel selbst; und man weiß, wie gewaltig die stolpern, die bloß aus Registern und Titeln gelehrt sind. Noch minder können die wenigen, unausgearbeiteten Schriften ein Maßstab seines Geistes sein. Diese Ehre bleibt denen eigen, die ihren Geist in ihre Bücher so einkerkern, als jener Spanier den hinkenden Teufel in die Bouteille, oder Ariost den Verstand seines Helden in die Mondgläser einschloß, daß ihnen nichts übrigblieb . . . Einige Züge von der Art, wo man u n m i t t e l b a r lernen kann, sind nützlicher, als große Gelehrsamkeit, die wir aus dem toten Buchstaben fürs Gedächtnis lernen, und dabei in

[7]) Joachim Wach a. a. O. I, S. 19.
[8]) Suphan II, 265.
[9]) Suphan II, 262 f.

unserer eigenen Seele alt und grau werden. Daher hören wir so gerne Erfinder und Denker und Originalköpfe von der Methode reden, in der sie denken: sollte sie uns auch nur Embryonen von Begriffen, und unausgebildete, halbentworfene Gedanken liefern; daran liegt mir nichts, was Baco ausgedacht hat; sondern wie er dachte. Ein Bild von der Art ist nicht tot: es bekommt Leben; es redet in meine Seele." Mit solcher Haltung ist allem toten Biographismus begegnet und einer Psychographie, einer lebensphilosophischen Erfassung einer Persönlichkeit aus der Mitte ihres Denkens und ihres schöpferischen Verfahrens das Wort geredet. Man denkt da an die Biographien von innen, wie sie mit dem Namen Diltheys oder Simmels oder Gundolfs oder auch Kühnemanns und anderer sich verbinden. Doch auch hinsichtlich der Auffassung von geistesgeschichtlicher Synthese und von einer induktiven Poetik Scherer-scher Observanz hätte sich der Historismus und Positivismus des 19. Jahrhunderts vielleicht auf Herder als Ahnherrn berufen können. „Es ist schlechthin unmöglich," so lesen wir bei ihm,[10]) „daß eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten und Wissenschaften sein kann ohne Geschichte . . . Warum? Nirgend oder selten sind hier durch sich bestimmte oder gar willkürlich gegebene Ideen, wie in Mathematik oder der allgemeinsten Metaphysik, sondern aus vielerlei Konkretis erwachsene, in vielen Gattungen und Erscheinungen vorkommende Begriffe, in denen also γενεσις alles ist." Von Herder übernimmt die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts auch ihre Richtung auf die „Nationalliteratur", eine Gedankenbildung, die, durch die Romantik weiter ausgebaut, zuerst in der großartigen Schöpfung von Gervinus voll zur Geltung kommt und sich in Scherer mit der Idee einer auf historischem Wege zu ergründenden „nationalen Ethik" verbindet.[11]) Auch dabei ist es Herder nicht um „allgemeines Charakterisieren" zu tun: „Niemand in der Welt fühlt die Schwäche des allgemeinen Charakterisierens mehr als ich. Man malet ein ganzes Volk, Zeitalter, Erdstrich — wen hat man gemalt? Man fasset aufeinanderfolgende Völker und Zeitläufte, in einer ewigen Abwechselung, wie Wogen des Meeres zusammen —, wen hat man gemalt? Wen hat das schildernde Wort getroffen? — Endlich man faßt sie doch in Nichts, als ein allgemeines Wort zusammen, wo jeder vielleicht denkt und fühlt, was er will."[12])

Die Frage ist, wieweit eine kollektivistische und synthesische Betrachtungsweise mit Herders Willen zur Ergründung des „Individuellen"

[10]) Suphan V, 380.
[11]) Vgl. Rothacker I, S. 220—226.
[12]) Suphan V, 501 f.

in Übereinstimmung zu bringen ist. Seine Art des Individualisierens ist nicht zu verwechseln mit einem Isolieren und Vereinzeln. Ihm ist das Individuelle und Eigene einer Persönlichkeit oder eines Volkes nicht ein Prinzip der Abtrennung, sondern eines der Gliederung, der Mannigfaltigkeit, der Kontinuität, der Übergänge, der Verbindungen, der Vergleichs- und Unterscheidungsmöglichkeiten. Insofern kann alles bloß empiristische Spezialistentum der Literaturwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts ihn nicht zum Eideshelfer haben. Wohl will er nicht „wortgelehrt", sondern „sachenvoll" sein, wohl könnte er nicht einen Abstraktismus, eine Metaphysizierung, eine bloße Begrifflichkeit decken, wie sie eine jüngste Phase in der Entwicklung der Literaturwissenschaft bezeichnen: „Beinahe zu lange haben wir uns in Allgemeinörtern aufhalten müssen, hinter denen mancher, der an die liebe Abstraktion nicht gewöhnt ist, vielleicht so klug ist, als er war; lasset uns, um einigermaßen nützlich zu werden, die Philosophie vom Wolkenhimmel auf die Erde rufen."[13]) Nie und nimmer aber sind seiner Literaturbetrachtung bestimmend die äußeren, „anthropogeographischen" Umstände im Sinne des in seiner Jugend für ihn so anregend gewesenen Montesquieu. Entscheidend wurde für ihn vielmehr die ihm vornehmlich von Leibniz überkommene dynamisch-organisch-vitalistische Weltanschauung. Von hier aus erklärt sich seine Stellung zum Individuellen. Leibnizens Metaphysik deckt sich mit der Weltanschauung Shaftesburys, Herders, Goethes, insofern sie „auf die organische Synthese des Individualismus und Universalismus ausgeht".[14]) „In der unübersehbaren Mannigfaltigkeit wechselnder Erscheinungen von individuell verschiedenartigen Einzelwesen manifestiert sich doch ein universeller, geistig-ideeller Wesenszusammenhang". Demgemäß ist auch Dichtung und Literatur Leben, lebendige Kraft, und auf Grund dieses „Pandynamismus" ergibt sich die genetische Betrachtungsweise auch für die Literatur, insofern sie lebendige Entwicklung, Entfaltung immanenter, keimhafter Anlagen ist unter dem Gesetze der Stetigkeit und der Steigerung. Damit stellt sich die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit der Abgrenzung von Epochen oder Stufen ein, von Entwicklungsstufen, die Herder nicht wie Winckelmann als Stilperioden ästhetisch, sondern biologisch-vitalistisch als „Lebensaltersstufen" sieht. Der Schritt zum Generationsbegriff der modernen Geistesgeschichte ist nun nicht mehr weit. Anderseits ermöglicht der Lebensbegriff auch die Unterscheidung zwischen „Naturpoesie" (Volkspoesie)

[13]) Suphan VIII, 207.

[14]) Dietrich Mahnke, Leibniz und Goethe, Erfurt 1924, S. 19 f.; vgl. auch E. A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage, Stuttgart 1907, S. 120 ff.

und „Kunstpoesie", die man mit Herder nicht als begriffliche Gegensätze, sondern als Folgerungen aus dem Entwicklungsgedanken erkennen soll. Als solche dürften sie auch heute noch zu Recht bestehen, wo der begriffliche und ästhetische Gegensatz zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie überbrückt worden ist. Der Herdersche Gedanke der organischen Entwicklung ist und bleibt überhaupt das wichtigste methodische Ferment für die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts. Das Wesen einer Sache wird für Herder aufgezeigt, indem man ihre Entstehung zeigt.[15]) Wörtlich so könnte sich die mit naturwissenschaftlichen Analogien arbeitende philologisch-historische Methodenlehre der Literaturwissenschaft im späteren 19. Jahrhundert äußern und hat sie sich geäußert. Aber sie hat die eigentlichen Wege Herders verlassen, insofern ihr die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise Selbstzweck wurde. Für Herder war sie Mittel zum Zweck der Erkenntnis des „Geistes", des „Genies" oder „Charakters" einer Zeit oder eines Volkes. „Geist der Zeit" ist für Herder ein evolutionistisch-vitalistischer Begriff, kein Struktur- oder Stimmungsbegriff:[16]) „Was Geist ist, läßt sich nicht beschreiben, nicht zeichnen, nicht malen; aber empfinden lässet es sich, es äußert sich durch Worte, Bewegungen, durch Anstreben, Kraft und Wirkung . . . Geist der Zeiten hieße . . . die Summe der Gedanken, Gesinnungen, Anstrebungen, Triebe und lebendigen Kräfte, die in einem bestimmten Fortlauf der Dinge mit gegebenen Ursachen und Wirkungen sich äußern. Die Elemente der Begebenheiten sehen wir nie; wir bemerken bloß ihre Erscheinungen, und ordnen uns ihre Gestalten in einer wahrgenommenen Verbindung."[17]) Man mag von solchen Erkenntnissen auf eine neuere und neueste synthetische und phänomenologische Literaturwissenschaft vorauszuschauen versucht sein; man wird aber, sieht man tiefer und sieht man Herders Äußerungen im Zusammenhang, feststellen müssen, daß die Literaturwissenschaft trotz allen Anregungen, die von ihm kamen, noch nicht genügend Ernst gemacht hat mit der Anwendung des von Herder ausgehenden Lebensbegriffes, der freilich zuerst einmal bei ihm selber in seiner Verbindung mit den Begriffen „Geist" und „Geist der Zeit" eine einläßliche Untersuchung verdiente.

Hinter Herder tritt für die Entwicklung der Literaturwissenschaft selbst Goethe zurück, wenn freilich die Muster, die er ihr gab, auch zusammengefaßter und greifbarer waren. Auch für ihn ist vom Boden der organisch-dynamischen Lebensauffassung die Literatur ein lebendiger

[15]) Suphan XV, 539.
[16]) Wie Lempicki S. 387 f. will.
[17]) Suphan XVII, 79 f.

Organismus, dessen Werden, Blühen und Vergehen er studiert, dessen innere und äußere Vorgänge unter einem physiologischen Bilde, d. h. also vitalistisch, gesehen werden: unter dem Bilde der „Systole" und „Diastole", Begriffe, die die neuere Zeit ebenfalls noch wenig ausgewertet hat, um sich statt dessen an Logikalismen, Abgezogenheiten und Begrifflichkeiten zu halten. Dadurch, daß Goethe die menschliche Einzelpersönlichkeit als „prägnanten Punkt" aller Charakteristik eines „Zeitgeistes" vorzog und diese Einzelpersönlichkeit, ohne über das Wesen des unaussprechlich Individuellen zu grübeln, als eine naturhafte Gegebenheit nahm, die unter den Bedingungen ihrer Existenz in ihrer Entwicklung und ihren Funktionen gezeigt wird, dadurch, daß in seinen Lebensbeschreibungen, zu oberst in seiner Selbstbiographie, die Umstände eine lebensnahe, wirklichkeitsfreudige und anschauliche Vergegenwärtigung erfahren, bereitete er den besten Leistungen biographischer Diesseitigkeit im 19. Jahrhundert den Weg.

Schiller steht mit seiner Aufteilung der Weltliteratur unter die Begriffe „naiv" und „sentimental" für die neuere Literaturwissenschaft am Anfang aller dualistischen Begriffsbildungen, aller Antinomien, die seit Nietzsches „apollinisch" und „dionysisch" in ihr grassieren. Wilhelm von Humboldt wird heute erkannt als „der erste Hermeneutiker des geschichtlichen Menschen und Lebens". Man sieht ihn mit guten Gründen als denjenigen, der die erste Philosophie des Verstehens lieferte, die dann in Schleiermacher und Dilthey ihre Fortsetzung findet. Die Geschichte der Literaturwissenschaft ist dankbar für die neuerlich gelungene klare Feststellung seiner Position durch Formulierungen, wie diese: „Seine Bedeutung als Methodologe beruht darauf, daß er die Idee einer vergleichenden Anthropologie faßt, die zum erstenmal den Gedanken der Vergleichung in seinem tiefen Goetheschen Sinn nimmt, damit ein Fundament zur Konstituierung der Geisteswissenschaften legt. Zugleich schafft er die Grundlagen einer Charakterologie, die in ihrem Kernbestande, der Forderung einer Gestaltauffassung im dynamischen Sinn, zu Recht besteht. Endlich überträgt er die Idee der Physiognomik auf die Sprache und studiert sie als Ausdruck des menschlichen Wesens."[18])

Und dann die Romantik. Was sie angeht, so können für unsern Zweck außer Betracht bleiben sowohl die Erweiterung des „Materiales" und des Blickfeldes der Literaturwissenschaft, die Gewinnung von neuen geistigen Provinzen für die Literaturgeschichte, als auch die Wertungen,

[18]) Wilhelm v. Humboldts Philosophische Anthropologie und Theorie der Menschenkenntnis, hrsg. und eingeleitet von Fritz Heinemann (= Philosophie und Geisteswissenschaften Bd. 7), Halle 1929, S. LXXV.

die sie festsetzte. Ihre Bedeutung für die Literaturwissenschaft besteht — abgesehen davon, daß sie den Begriff der Generation pointiert in sich darstellte und auch schon theoretisch anwandte — in dem Ausbau und der Weiterführung Herderscher Gedanken und Andeutungen, dadurch, daß die Frühromantik, also vornehmlich die Brüder Schlegel, dem Herderschen Suchen nach dem Individuellen und Eigenen die breite, verweilende, ins Einzelne gehende, teils — bei Wilhelm Schlegel — zusammengefaßte, geformte, „philologische" Ausführlichkeit, teils — bei Friedrich Schlegel — eine philosophische Zerfaserung und strichelnde und ätzende Geistgeladenheit gab. So aber, daß doch beiden jede Charakteristik auf einen vitalen Mittelpunktsbegriff bezogen wurde. Man behilft sich bei ihnen gerne mit dem Schlagworte, sie seien die Meister des modernen Essays. Gewiß, es ist das Vorbildliche an ihren kritischen und literarischen Bemühungen, daß sie die Tiefgründigkeit nicht mit Schwerfälligkeit und Pedanterie verwechselten, sondern weltmännisch, unzünftig, im Sinne gesellschaftlicher Urbanität und europäischer Bildung über Literatur und ihre Geschichte schrieben. Dies Vorbild war für die Literaturgeschichte bis zu Scherer und Erich Schmidt und seinen Schülern wirksam. Nimmt man etwa einen Aufsatz wie den von Wilhelm Schlegel über Bürgers Werke,[19]) so ist in ihm alles beisammen, was nach 130 Jahren von der Literaturwissenschaft nicht besser gemacht werden könnte und ihr zur Ehre gereichen würde: sorgsame, von den Teilen ins Ganze gehende Ergründung, die auf Einzelbeobachtungen beruht, geschichtliche Einordnung, das Vordringen vom Peripherischen zum Mittelpunkte, zu letzten wesensmäßigen Zügen, ein spezifischer Sinn für Dichtung und Dichterisches, eine gleichmäßige Berücksichtigung von Gehalt und Gestalt, wobei die kundige Zergliederung und Kennzeichnung der Form das besonders Bezeichnende ist. Hier liegt ein wesentliches Moment: die Analyse der dichterischen Form, wie sie die beiden Brüder Schlegel übten, die aus der Formgebung zu gewinnende Gestaltcharakteristik, wurde im 19. Jahrhundert erst durch die philologische Methodik der Schererschule wieder aufgenommen, und zwar bewußt in Anknüpfung an die beiden Schlegels wieder aufgenommen.

Aus den Kreisen der jüngeren Romantik erinnert sich die Literaturwissenschaft neuerdings der rauschhaften lebensphilosophischen und aus religiösem Mutterboden kommenden Divination und Zusammenschau,

[19]) Charakteristiken und Kritiken von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Königsberg 1801, Bd. II, S. 3 ff. = Böcking VIII, S. 64 ff.

die Joseph Görres eigen waren, und glaubt, an ihn anknüpfend, wahrzunehmen, daß in „den synthesischen Würfen der Gegenwart die Jugendhaltung der Literaturwissenschaft nach einem Jahrhundert wieder auflebt".[20]) Endlich darf für eine bestimmte Strömung der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert der romantischen Provenienz gedacht werden: das ist die deutschtümelnde, konservative und feudalistische Haltung, die sich beim späteren Friedrich Schlegel, vor allem in seiner „Geschichte der alten und neuen Literatur" — diesem ersten Versuch, Literatur, Philosophie, staatlich-politische Gedankenbildungen auf einen geistesgeschichtlichen Generalnenner zu bringen — und in Joseph von Eichendorffs Literaturgeschichte mit einer katholisierenden Weltanschauung vereinigte.

Immer wieder wird für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts die Bedeutung der summarisch genommenen „Romantik" hervorgehoben, insbesondere ihre Bedeutung für die Entstehung der Wissenschaft von der deutschen Sprache und Literatur. Es ist das beinahe ein verdächtiger Gemeinplatz geworden. Darf man wirklich die „Historische Schule" in eine so nahe und unmittelbare Verbindung mit der „Romantik" bringen? Muß nicht, zumal mit dem Organismusbegriff und dem Begriffe des Volksgeistes, mindestens auf Herder zurückgegriffen werden? Man kann die Ehrfurcht vor dem Ursprünglichen, das patriotische Motiv, den ästhetischen Universalismus der Romantik als wichtige Antriebe für die Entwicklung der Sprach- und Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert nennen. Die großen Vertreter der strengen historischen Wissenschaft im 19. Jahrhundert haben in ihrer Jugend meistenteils ein liebendes, wenn auch unklares Verhältnis zur romantischen Dichtung besessen, Lachmann so gut wie Gervinus.[21]) Es war jedoch sehr notwendig, einmal nachdrücklich zu betonen, daß die Vertreter der Historischen Schule erst zu sich selber kamen dadurch, daß sie dem romantischen Geist entwuchsen, daß „sie sich ihm mit bewußtem Willen entwinden, weil der . . . ihrem Wesen tief eingepflanzte Drang zur Klarheit, zur wissenschaftlichen Erkenntnis des Wahren sie aus der Dämmerung und dem Nebel der poetischen oder philosophischen Spekulation hinaustreibt".[21a]) Die Ausbildung der wissenschaftlichen Methode der Historischen Schule ist gleichbedeutend mit dem Hochkommen und der Festi-

[20]) Günther Müller in der Einleitung zu Joseph Görres Gesammelten Schriften, Bd. 3, Köln 1926, S. XI.

[21]) M. Hertz, Karl Lachmann, Berlin 1851, S. 12 ff.; Gervinus, Selbstbiographie, vgl. Rychner, G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte, Bern 1922, S. 18 ff.

[21a]) Burdach in der Einleitung zur Ausgabe des Briefwechsels der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann von A. Leitzmann, Bd. 1, Jena 1927, S. XVI f.

gung eines rationalistischen Elementes in den historisch-philologischen Wissenschaften und mit gewissen Rückfällen in die aufklärerische Geisteshaltung, mit einer Systole nach der romantischen Diastole, um mit Goethescher Terminologie zu sprechen. Deshalb dürfte es auch unzulässig sein, Begriffe der germanistischen und literarhistorischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, die wir vom Boden weiterentwickelter Einsichten als revisionsbedürftig empfinden, mit Unbefangenheit und Bequemlichkeit einfach als „romantisch" zu etikettieren.

2.

DER HEGELIANISMUS UND SEINE GEGNER.[22])

Die Entwicklung der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert vollzieht sich auf der Grundlinie einer Emanzipation von der Romantik und der Hegelschen Spekulation. „Spekulation und Romantik sanken gemeinsam ins Grab. Während ihre Gedanken in den großen Werken der neuen Geisteswissenschaft Gestalt gewannen, teils unvermischt nebeneinanderstehend . . ., teils sich befruchtend . . ., teils sich durchdringend . . ., vor allem aber in den allgemein verbreiteten Vorstellungen von Volksgeistern, geistigen Organismen und geistiger Naturgeschichte, ging eine große innere Wandlung über ihre Auseinandersetzung hinweg, die auch ihre bleibenden Gehalte modifizierte: der Weg des 19. Jahrhunderts zum Realismus.[23]) Wir sind eingetreten in die Zeit einer neuen Systole der Geisteswissenschaften, der dann als Reaktion gegen den Positivismus und die Schererschule eine neue Diastole folgen sollte. Diese Zuckungen bewegen uns heute noch. Wie alle Geisteswissenschaften nimmt auch die Literaturgeschichte teil an den Auswirkungen des die Zeit beherrschenden Hegelschen Systems. Auch für sie wird die Geschichte der Hegelschen Philosophie zu ihrer eigenen Geschichte. Hegelianismus und Romantik bedingen und durchkreuzen sich mannigfach, ja identifizieren sich derart, daß die Versuche, die einzelnen Fäden sauber aus dem Knäuel geisteswissenschaftlicher Begriffe und Tatsachenbestände herauszulösen, immer nur ein wirres und unübersichtliches Bild ergeben. Bestehen bleibt die Charakteristik, die R. Haym am Schlusse seiner Romantischen Schule dem Hegelschen System gewidmet hat, als dem Schlußsteine der Romantik: „Hier stützten und kreuzten, hier sammelten und durch-

[22]) Vgl. zu diesem und den folgenden Abschnitten auch den Aufsatz von R. Unger, Die Entwicklung des Problems der historischen Objektivität bis Hegel, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, I, (1923), S. 104 ff. = Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte S. 88 ff.

[23]) Rothacker I, S. 128.

drangen sich mit den kritischen die ästhetischen, mit den historischen die systematischen, mit den künstlerischen die religiösen und ethischen Absichten der Romantiker. Hier endlich erhoben sich die umfangreichen und scheinbar festgefugten Grundmauern jener Enzyklopädie, zu der die übrigen doch nur Bausteine oder unfertige Risse geliefert hatten. Aber hier trat zugleich die Romantik über sich selbst hinaus. Von neuem wurden der verachteten Aufklärung die Mittel wissenschaftlicher Systematik abgeborgt. Dem unterscheidenden und grenzensetzenden Verstande wurde ein ehrenvoller Vertrag mit der das Ganze zusammenfassenden Anschauung angeboten. Die Welt und ihre Geschichte sollte nicht mehr ein Gedicht, sondern ein methodisches System, nicht mehr ein Werk des absoluten Genius, sondern die zweckmäßig geschlossene Entwicklung des selbstbewußten absoluten Geistes... ein schöner, aber verstandvoller Organismus, der Organismus der Vernunft und der begriffenen Wirklichkeit sein." Eine umfassende Darlegung der Hegelschen Einflüsse in den einzelnen geisteswissenschaftlichen Fächern müßte nun in der Tat feststellen, „wie die einzelnen Elemente seines Systems in ihrem Weiterleben sich trennen und fächerartig ausbreiten". Für die Literaturgeschichte kommt ein „reines" Hegelianertum kaum in Betracht. Selbst bei dem fruchtbaren und vielseitigen Karl Rosenkranz mischt sich in seiner Frühzeit Romantisches mit Hegelschen Gedanken, und in seiner späteren Zeit begeht er noch manche anderen Wege, als die von Hegel gewiesenen. Als spezifisch Hegelisch wird man noch am ehesten sein „Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie" (3 Bände, 1832 f.) ansprechen dürfen, das den Grundgedanken einer fortschreitenden Entwicklung im Hegelschen Geiste darzutun sucht . . . Nicht im starren Festhalten gewisser Grundpositionen, sondern im Funktionellen und Terminologischen, im Gebärdeten und Geatmeten, im Indirekten besteht hier, wie bei ähnlichen Vorgängen in der Geistesgeschichte, der Zusammenhang mit Hegel. Es ist symptomatisch, wenn Karl Lachmann Rosenkranz gegenüber im Jahre 1829 bemerkte: „Der mit guten Anlagen begabte Verfasser hüte sich nur stets vor dem Irrtum, als ob durch den pedantischen Gebrauch der Formeln einer bestimmten Schule philosophische Begründung gegeben werde."[24]) Jedoch, wer würde leugnen wollen, daß für die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts, für die Epoche ihres glänzenden Aufstiegs gewisse Ansatzpunkte gegeben waren, die ohne den Vorgang des Hegelschen Systems schwerlich bestanden hätten. Diese Ansatzpunkte zeichnen sich freilich deutlicher ab, wenn man sieht, wie sie

[24]) Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, hrsg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 357.

bestritten werden, als wenn man sie eindeutig positiv formulieren soll. Nun bildet sich in der Literaturgeschichte bewußtermaßen jene dialektische Situation, in der sie sich wiederum noch heute befindet. Der in die Geschichte der Literaturwissenschaft von Anfang an gelegte Zwiespalt zwischen Stoff und Geist gewinnt nun philosophische Begründung. Dabei treten zunächst die Probleme zurück, die der Literaturwissenschaft als Kunstwissenschaft aufgegeben waren, um erst von einer auf das sogenannte Wortkunstwerk gerichteten Philologie unbefangen wieder aufgenommen zu werden. Ganz allgemein gesprochen besteht der Hegelsche Einschlag der Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts in der systematischen Verwertung des Geistbegriffes, wobei auf das Wort Begriff der Nachdruck zu fallen hat. Gewiß spielt der Begriff des Geistes bei Herder und in der Romantik (man denke auch wieder an Friedrich Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur) bereits eine wesentliche Rolle. Aber diesen Geist gefaßt zu haben als eine Objektivation, losgelöst von der realen Erscheinung, als eine stufenweise sich vollziehende dialektische Entwicklung der Vernunft, mit einer großartigen Einfachheit und Nüchternheit — von diesem Vorgang blieb auch die Literaturgeschichte nicht unberührt. Es ist gewiß angängig, den begrifflichen Gegensatz, in dem letztlich die Historische Schule und der Realismus zu Hegel stehen, auf knappe Formeln zu bringen und die Stellung zum Begriff als das entscheidende Trennungsmerkmal anzusehen. „Denn Hegel war auch gegenüber der geschichtlichen Welt Philosoph und sah als solcher gerade im Deduzieren und Begründen sein eigentliches Recht. Dem Unbewußten setzte er das Bewußte entgegen, der intellektuellen Anschauung den Begriff, dem lebendigen Organismus der Gottheit den Organismus der begriffenen Wirklichkeit, dem Volksgeist den Staat . . . der Andacht und Ahnung seine Klarheit, dem bloß Historischen die Vernunft.“[25]) Ihm gegenüber will nun die Geisteswissenschaft nur ins Unendliche schreiten, indem sie mit Goethe im Endlichen nach allen Seiten geht. Dennoch darf nicht verkannt werden, daß, so sehr sich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts Hegelsche Spekulation und romantisches Erbgut aus den einzelnen Geisteswissenschaften zurückzogen, daß dennoch für geistige Durchdringung und Aufteilung geschichtlichen Stoffes, für Gliederung und Periodisierung, für Antithesen und Polaritäten, für kategorialen Aufbau auch die Literaturgeschichte der Mechanik des Hegelschen Systems verpflichtet ist. Diese Lage erklärt sich aus der Schichtung von Generationserlebnissen und bedarf

[25]) Rothacker I, S. 89.

letztlich tieferer Ergründung vom Boden der Psychologie und Charakterologie. Damit tritt man an die Entwicklungsgeschichte der großen Vertreter der Literaturwissenschaft heran. Wir sehen bei ihnen immer den gleichen Vorgang. Sie retten sich aus der Uferlosigkeit der Spekulation und dem romantisch-dichterischen Universalismus auf das Festland der historischen Tatsächlichkeit und einer Eingeschränktheit, die keine Resignation bedeutet, sondern nur eine befriedigende Umstellung der Sehweise, den Übergang vom offenen Sehen zum geschlossenen, und damit die Gewinnung von sittlichen Stützen, die im Feststehenden und Kleinen, ja im Buchstaben eher gefunden werden, als in einem zerfließenden und zerflossenen „Geist" abgezogener Art. Von solcher weltanschaulichen Wendung erzählen die Dokumente der Lebens- und Entwicklungsgeschichte dieser Männer. Wie steht nicht für den jungen Rudolf Haym Hegel im Mittelpunkt seiner Gedanken.[26]) Hegelsche Anschauungen sind es, von denen seine Dissertation über Aeschylus getragen wird. Seine frühen Briefe zeigen den junghegelschen Stil, wie man ihn bei den jugendlichen Stürmern und Drängern des Vormärz findet. Erst die Jahre 1843—50 geben ihm innere Festigkeit. „Der Zwiespalt seines Innern hat sich in ihnen entschieden. Sein heißblütiges Temperament, das ihn unruhig hin- und hertrieb, sein leicht entzündbares, zum Pathos neigendes Gefühl, die sinnliche Seite seines Wesens, die beständigen Wechsel der Anschauung verlangte und sich anpassungsfähig der konkreten Welt ganz hingab, stieß feindlich zusammen mit der Festigkeit seines Willens und dem Urbedürfnis seines Geistes, dem Bedürfnis nach rationaler Klarheit und Eindeutigkeit der Maximen. Nach Jahren peinvoller Unruhe gewann die rationale Seite seiner Natur endgültig den Vorrang gegenüber der enthusiastisch-ästhetischen." Wir stehen damit bei einem typischen Vorgang jugendpsychologischer Art, aus dem hier ein solcher geistesgeschichtlicher Art wird, indem auf einer bestimmten persönlichen Entwicklungsstufe geistige Gehalte und Methoden ergriffen werden, die, außerhalb des eigenen Ichs vorhanden, einer neuen individuellen Situation entsprechen. Aber der Biograph Herders und der Darsteller der romantischen Schule wäre Haym nicht geworden, wenn er nicht trotz aller Besinnung auf Stoff und Empirie die Schicht scharfer und geistgeladener Begrifflichkeit von seiner Jugend her besessen, wenn er nicht die Klarheit und Feinheit des Distingierens und Gliederns hinsichtlich geistiger Vorgänge als eine Mitgabe

[26]) Vgl. jetzt den Ausgewählten Briefwechsel Rudolf Hayms, hrsg. von Hans Rosenberg, Berlin u. Leipzig 1930, S. 6; Hans Rosenberg, Die Jugendgeschichte R. Hayms, Dissert., Berlin 1927.

seiner spekulativen und philosophischen Jugend sein eigen genannt hätte. Man vergesse nicht, daß es eben Haym gewesen ist, der der Begriffsbildung vom Romantischen bei Friedrich Schlegel eine zentrale Stellung innerhalb der Geschichte der romantischen Schule anwies. Das muß verstanden werden aus der Richtung eines Forschers, der gemäß seiner Veranlagung (wie er sie selbst in seinen Lebenserinnerungen zu erkennen meinte) auf die Geschlossenheit, übersichtliche Gliederung, Aufgipfelung und Achsendrehung einer monographischen Behandlung der Geschichte ausging und andererseits doch noch immer gewisse Eierschalen des Hegelianismus an sich trug, der ihn das Wesen der Romantik in der Abwandlung, Steigerung, dialektischen Zuspitzung eines Begriffes erkennen läßt.

Ähnlich steht es um Viktor Hehn. Man weiß, wie sehr die Hegelsche Philosophie ihn früh beschäftigt hat. „Er ist zwar nicht im strengen Schulsinne, aber in der Grundrichtung seines wissenschaftlichen Denkens Hegelianer geblieben bis ans Ende", sagt Dehio,[27]) und Rothacker (S. 32 f.) hat dann die Hegelschen Spuren in den „Gedanken über Goethe" und in der Schrift über „Hermann und Dorothea" verfolgt. Und doch sind diese Schriften Hehns ganz erfüllt von Sinnlich-Konkretem, Gesammeltem, Beobachtetem und Feststellbarem. Hegelisch jedoch ist das Kategoriale in ihnen, nicht der Inhalt dieses Kategorialen, sondern die überragende Funktion, die dem Kategorialen überhaupt für die historische Betrachtungsweise eingeräumt wird.

Umstrittener sind die Dinge bei Hermann Hettner im Hinblick auf seine zuerst 1855—64 erschienene Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Auch seine Lehrjahre fielen in die Zeit der Vorherrschaft des Hegelianismus und der philosophischen Studien überhaupt. Mit Boeckh und Ranke nahm der Historismus Einfluß auf seine Entwicklung. Die berühmte Schrift: „Gegen die spekulative Ästhetik" (1845)[28]) bezeichnet die Wendung. Sie verkündet zum Schluß „denkende Geschichtsschreibung", ein Wort, das wohl mit Absicht an Hegels Satz aus der Geschichtsphilosophie anklingen sollte, daß „die Philosophie der Geschichte nichts anderes als die denkende Betrachtung derselben bedeutet". „So drängt", wie es dort heißt, „die spekulative Ästhetik selbst zu demselben Resultat, das uns auf einem anderen Wege entstanden, d. h.

[27]) Lebensnachrichten über Viktor Hehn in „Italien" von V. Hehn, 11. Aufl., Berlin 1912, S. VIII, und Dehio, Kunsthistorische Aufsätze 1914, S. 294; Th. Schiemann, V. Hehn, Stuttgart 1894; derselbe, Allg. Deutsche Biographie 50, S. 115 ff.; R. Unger a. a. O. S. 120 ff.

[28]) Kleine Schriften, Braunschweig 1894, S. 164 ff.

nämlich in die Geschichte derselben in ihrer ganzen Breite und äußerlichen Abhängigkeit von Religion und Nationalsitte. Dadurch hört die Trennung zwischen einer philosophischen und empirischen Kunstwissenschaft auf. Auf der einen Seite steht nicht die Philosophie, auf der anderen die Empirie wie technische Theorie, historische, positive Kunstgelehrsamkeit, die sich feindselig ausschließen, sondern beide sind wesentlich eins, wie ihr Gegenstand nur einer und ein und derselbe ist ... Ästhetik und Kunstgeschichte sind nicht zwei voneinander geschiedene Wissenschaften, sondern verschiedene Zweige einer einigen, organischen Kunstwissenschaft, und nur die beiden Teile derselben".[29]) Schon solche programmatischen Sätze hätten verbieten müssen, von Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts zu sagen, daß sie „in den Kreis der Werke gehöre, in denen die positivistische Bewegung die Ideen der Aufklärung wieder erneuert und zugleich in ihrem Sinne umbildet", oder zu erklären, daß die Ideengeschichte, wie sie Hettner in seinem Werke treibt, „mit Hegels Dialektik und Geschichtskonstruktion so gut wie nichts gemeinsam habe".[30]) Daß sich in Hettners Literaturgeschichte manche Bodensätze nicht nur Hegelscher Ästhetik, sondern auch Hegelscher Geschichtsauffassung finden, wird von E. A. Boucke selber verschiedentlich hervorgehoben. Hettner erblickte seine Aufgabe darin, eine „Geschichte der Ideen und ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Formen" zu schreiben.[31]) Man will aber gerade auf diesem Boden seinen prinzipiellen Gegensatz zu Hegel erkennen, da Hettner nicht ausgehe von der Idee als dem Allgemeinen, Absoluten, das sich in der Geschichte durch die verschiedenen Stufen des Bewußtseins offenbart und im dialektischen Prozeß entwickelt, sondern von geschichtlichen Ideen als bestimmten geistigen Kräften, Überzeugungen, Forderungen oder Impulsen, die durch ihre fortzeugende Wirkung unsterblich bleiben und von einem Lande, Zeitalter oder Menschen zum andern übergehen. Doch wäre die ideelle Linienführung des Werkes, die antithetische Anlage, die gedankliche Architektonik wohl denkbar, wenn nicht sein Verfasser frühe unter dem Gesetze des Hegelschen Geistgeschehens gestanden hätte? Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung wird auch hier eine in der Tiefe vorhandene Hegelsche Schicht auszuheben geneigt sein. Dabei versteht es sich, daß Hettners Geschichte

[29]) H. Hettner, Kleine Schriften, Braunschweig 1884, S. 207 f.

[30]) E. A. Boucke, Aufklärung, Klassik und Romantik. Eine kritische Würdigung von H. Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts (Sonderdruck aus der 7. Aufl. der Gesch. d. Deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts), Braunschweig 1925, S. 12, 16.

[31]) Boucke a. a. O. S. 58.

der Aufklärungsbewegung als Ganzes nicht mehr das Hegelsche Schema aufweist. Aus welcher komplexen Ideologie das Werk herauswächst, ist wieder durch Boucke vorzüglich gezeigt worden. Es wirkte in ihm der Materialismus und Kritizismus eines Feuerbach, D. F. Strauß, Moleschott, die sich den Encyclopädisten und den Holbach, Lamettrie, Reimarus des 18. Jahrhunderts wahlverwandt fühlten; es wirkte ein geschichtsphilosophisches Schema, „das in Hinsicht auf das zu erstrebende Ideal freien Menschentums an den älteren Humanitätsbegriff anknüpft und in seinem symmetrischen Aufbau die Nachwirkung der klassizistischen Gleichgewichtslehre deutlich verrät“;[32]) es wirkte, an dem Studium der Renaissance genährt, die Orientierung an einem Zeitalter der sog. Hochblüte, des erreichbaren Höchstmaßes von Harmonie und Idealität, wie es der deutsche Klassizismus war, dem „Verfallszeiten“ vorhergehen und folgen; es wirkten zwei streng durchgeführte antithetische Schemata, von denen wir heute sagen würden, daß sie aus soziologischen Begriffsbildungen herstammen: der Gegensatz zwischen gelehrt-höfischer und realistisch-volkstümlicher Dichtung, sodann der „Zwiespalt zwischen einem hochgespannten Idealismus des Herzens und einer unzureichenden Wirklichkeit“.[33]) Der zweite Gegensatz gewinnt auch bei Hettner — wir werden ähnliche Haltungen der Literaturwissenschaft im nächsten Abschnitt beobachten — einen zeitgeschichtlich-politischen Aspekt: der Widerspruch zwischen den Bildungsidealen und der traurigen Wirklichkeit des äußeren deutschen Daseins vor 1870 klingt auch in Hettners Literaturgeschichte hinein. Das sind die Mischungen dieses berühmten Buches. Keineswegs darf es zu nahe an den Positivismus des 19. Jahrhunderts herangerückt werden. Wie weit es von ihm absteht, zeigt der Gegensatz Hettners zu dem Pragmatismus des Tatsächlichen, der bei Gervinus herrscht, zeigt ferner die Stellung, die Wilhelm Scherer gegen Hettner einnahm. Sein Werk, so heißt es bei Scherer,[34]) sinke bedeutend im Werte, wenn man den Maßstab der Geschichtswissenschaft anlege: „Und ich will um so eher gerade diesen Maßstab anlegen, als man ihn selten bis jetzt angelegt hat. Die Literaturgeschichte darf sich nicht entreißen lassen, was bereits ihr Besitz war. Wir können es einem Literarhistoriker nicht vergeben, wenn sein Buch trotz einzelnen feinen und berichtigenden Bemerkungen im ganzen und großen, in dem allgemeinen Standpunkt der historischen Betrachtung ein Rückschritt hinter Gervinus ist . . . Die historische Grundkategorie, hat man mit Recht

[32]) Boucke S. 21.
[33]) Boucke S. 36.
[34]) Kleine Schriften II, 66.

gesagt, ist die Kausalität. Keine noch so treue und gewissenhafte Erforschung der Tatsachen, keine noch so lichtvolle und sinnige Sonderung und Gruppierung des Stoffes kann den Historiker der Pflicht entheben, die Ursachen dessen zu ergründen, was geschieht. Der Hauptfehler Hettners ist die mangelhafte Motivierung." Den Heutigen ist aber Hettner gerade deswegen wieder so wertvoll geworden, weil sein Werk, abgesehen von den Vorzügen einfacher und lichtvoller Darstellung, nicht auf der Ebene des Historismus und Positivismus steht, sondern die ideengeschichtlichen und ästhetischen Grundpositionen bei ihm nicht verwischt werden dadurch, daß er das Individuum als ideengeschichtlichen Exponenten würdigt, auch nicht dadurch, daß ihm bestimmte kunst- und sozialpädagogische Zielsetzungen eigen sind.

Auch Th. Wilhelm Danzel, der Gottsched- und Lessing-Biograph, der durch seinen allzufrühen Tod die Literaturgeschichte um weitere bedeutsame Leistungen betrogen hat, entwuchs dem Hegelianertum. Seine Schrift „Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie", Hamburg 1844, ist ein Seitenstück zu Hettners bekannter gewordenen Abhandlung. Mit der erfrischenden Aggressivität und Schärfe, die bei der Entscheidung für oder wider herrschende Richtungen jung in die Bahn stürmende, bedeutende Gelehrte auszuzeichnen pflegt, wendet er sich von der Spekulation in der Literaturwissenschaft ebenso ab, wie von der Literarhistorie, die in der geschichtlichen Entwicklung die Rechtfertigung für Erscheinungen ihrer eigenen Zeit finden zu können glaubt. Er wendet sich zur „wahren Wissenschaftlichkeit", als deren Aufgabe schon er die Feststellung erkennt, „wie es eigentlich gewesen", ohne Rücksicht auf zeitliche Wirkungen und auf ideelle Konstruktionen. „Bloß zu forschen", so lesen wir bei ihm, „wie es sich mit den Dingen verhalte ist nicht mehr vornehm genug; man soll wissen, warum man das oder jenes zu wissen begehre und zu behandeln sich anschicke; man soll es nicht daran genug sein lassen, daß man um die reine Tatsächlichkeit, um die Wahrheit bemüht sei — man soll sich von einer Idee erfüllt zeigen. Und auf diese Weise sollen dann vornehmlich historische Fragen im Lichte der Gegenwart, im Sinn ihrer Aufgabe behandelt werden... Die früheren Literarhistoriker begnügten sich mit einer Anhäufung korrekter Notizen und der Ermittlung des äußerlichen Sachverhaltes. Darin besteht ihre Gründlichkeit. Wir Neueren haben darin einen Fortschritt gemacht, daß wir tiefer zu blicken und den Gedanken, der sich in den Ereignissen kundgibt, zu ermitteln wissen. Das ist eine höhere Art von Gründlichkeit. Aber, wenn wir nun darüber die empirische Tatsächlichkeit vernachlässigen, wenn wir uns angewöhnen, bloß unseren Gedanken nachzugehen,

und die beliebige Ausführung eines blendenden Einfalls für Geschichte auszugeben, so kann wohl kein Zweifel sein, welchem von beiden man den Vorzug zu geben hat: die geistlose Empirie gibt immer doch wenigstens einen authentischen Stoff an die Hand, welcher noch vergeistigt werden kann, aber das geistreiche Reden von Dingen, die gar nicht vorhanden sind, ist gar nichts nütze: ex nihilo nihil fit". Diese treffsicheren und bezeichnenden Sätze wurden im Jahre 1847 geschrieben.[35]) Die alte polyhistorische Stoffgelehrsamkeit gilt als überwunden, das gedankliche und ideelle Element, das die Tatsachen Verbindende, wird als ein höherer Zweck, Literaturgeschichte zu treiben, erkannt. Aber beileibe keine Ideen ohne Verbindung mit Stoff und Tatsachen! Und so ist Danzels eigenes Werk. Gegenüber dem Buche des Schererschülers Erich Schmidt hat Danzels „Lessing" heute noch seinen Eigenwert wegen seiner schweren gedanklichen Ausrüstung, die mit der Fülle des Materials und der schriftstellerischen Schwerblütigkeit des Autors dies Buch noch heute zu einer nicht leichten, aber reich belohnten Lektüre macht. Und ein Letztes ist für Danzel charakteristisch, wie für Haym, Viktor Hehn, Hermann Hettner: das ist die Hinwendung zur Monographie. Danzel betont in seinem Vorwort zum „Lessing" 1849, daß nunmehr die Zeit der Monographie im Gebiete der neueren deutschen Literaturgeschichte gekommen sei; „denn an Büchern, welche eine mehr oder weniger vollständige Übersicht des Stoffes geben, ist Überfluß, und zu einer gewiegten Darstellung des mannigfach verschlungenen Entwicklungsganges fehlt es noch an der vollständigen Durchforschung des Einzelnen". Der Realismus bekannte sich auch hier zu der „Diesseitigkeit" Goethes, dem die einen „prägnanten Punkt" ergebende Monographie gegenüber einer synthetischen Betrachtung der Geschichte viele Vorzüge zu haben schien. Auch Hettners Werk ist ja, darstellerisch gesehen, eine Zusammenfügung monographischer Abschnitte.

3.

DIE HISTORISCHE SCHULE UND DER POLITISCHE JOURNALISMUS IN DER LITERATURWISSENSCHAFT.

Die um die Mitte des Jahrhunderts bemerkbare Wendung der Literaturwissenschaft zur Monographie hängt mit einer weltanschaulichen Umstellung zusammen, die für die Geisteswissenschaften insgesamt meines Wissens zuerst Rothacker erkannt hat (I, 184): „An die Stelle einer

[35]) Gesammelte Aufsätze von Theod. Wilh. Danzel, hrsg. von Otto Jahn, Leipzig 1855, S. XXII.

Metaphysik des organisch wachsenden Volksgeistes trat mit sich steigernder Entschiedenheit eine Geschichtsphilosophie des Helden. Die Zeit gehorchte damit einem Strukturgesetz des Geistes . . . Mit Notwendigkeit zog jetzt die Wendung zum Willen, das neue Ideal des Handelns und der aktiven Teilnahme am Staatsleben die Bewertung des tätigen Individuums nach sich. Dieses trat in die Mitte des Blickfeldes, und die Wertakzente, welche einst den Institutionen und sittlichen Mächten zukamen, glitten nun auf den Machtstaat und von ihm auf die Staatsaktionen hinüber. So verband sich mit dem neuen Erlebnis des öffentlichen Wesens eine Religion des „großen Mannes". Der Eindruck der Persönlichkeit Bismarcks hat dann den Sieg dieses Gedankens vollends entschieden." Mit dieser Hochschätzung der Persönlichkeit als der treibenden Kraft alles geschichtlichen Werdens verbindet sich nun auch in der Literaturgeschichte ein sittliches Ideal und die Geltung normativer sittlicher Begriffe. Aus Beidem, der Idee des Helden und der sittlichen Forderung, ergab sich ein Zug zur Willensbestimmung, zum Wirken in dem fruchtbaren Momente der Gegenwart, d. h. natürlich auch und vornehmlich in der politischen Gegenwart. Dies ist die Form, in der die Gedankenbildungen der sogenannten Historischen Schule auf die Literaturwissenschaft Einfluß nahmen. Man weiß seit Dilthey und neuerdings seit den Arbeiten Rothackers, daß die sogenannte Historische Schule, womit man die geisteswissenschaftliche Entwicklung von Winckelmann und Herder über die F. A. Wolf, Schlegel, Schleiermacher, Humboldt zu Niebuhr, Savigny, Eichhorn, Jakob Grimm, Ranke, Bopp, Welcker, Boeckh und anderen meint, ihre „epochale Bedeutung" darin besitzt, „daß sie das von ihnen neugeschaffene historische Bewußtsein zugleich zu einem neuen Weltbewußtsein erweiterten. Die deutschen Geisteswissenschaften haben in diesen Jahrzehnten nicht nur ihre klassischen Formen als Einzelwissenschaften gefunden, sondern zugleich ein großartiges neues Weltbild geschaffen. Dasselbe hat den Ertrag der ganzen Epoche in sich aufgenommen und hat auf die ganze Epoche charakteristisch zurückgewirkt. Die Geisteswissenschaften der Jahrhundertmitte haben es entfaltet, auf allen Gebieten des geistigen Lebens angewandt und durch Lehre und Schule tief in das praktische Leben hineingetragen. Die ganze geistige Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist ohne sein Verständnis unmöglich". Der Geist dieser Historischen Schule ist bis heute noch nicht befriedigend und systematisch interpretiert worden, geschweige daß er dem innersten Verständnis des geisteswissenschaftlichen Forschers sich erschlossen hätte. Es will scheinen, als widerstrebe der Geist der Historischen Schule, der eine unmittelbare Begeben-

heit und Setzung bedeutet, jeder begrifflichen, diskursiven und systematischen Interpretation. Auch Rothackers „Logik und Systematik der Geisteswissenschaften" ringt mit diesen Schwierigkeiten. Auch dies Buch richtet ebenso wie die Arbeiten von Joachim Wach über „Das Verstehen" namentlich für denjenigen, der von einer einzelnen Geisteswissenschaft herkommt, einen Wald von neuen Fragen auf. Die Bedeutung der Rothackerschen Arbeiten beruht für mich überhaupt nicht in der Geschlossenheit eines historischen oder systematischen Zusammenhanges, als — in dem historischen Werke — in der Fülle des Stoffes und lichtvollen einzelnen Formulierungen und — in dem systematischen Werke — in dem Versuchhaften, in den Fragestellungen und in einem starken Kritizismus.

Hier kann es sich nur darum handeln, aufzuzeigen, wie weit und in welcher Form die Literaturwissenschaft an dem Geiste der Historischen Schule teilgenommen habe. Es war ihr Segen und ihr Fluch, daß sie ihre wissenschaftliche Begründung im 19. Jahrhundert nicht einem Vertreter der Historischen Schule strenger Observanz und reinster Potenz verdankt, wie es Savigny oder J. Grimm oder Ranke waren, sondern Georg Gottfried Gervinus, der als wissenschaftliche Persönlichkeit und schriftstellerisches Temperament mit dieser Einordnung nicht erschöpft werden kann. Sein Weltbild, das der auf das Historische gerichteten Wissenschaftlichkeit, gestaltete sich in ihm aus dem dichterischen Dilettantismus und poetischen Universalismus seiner Jugendjahre. Daß Friedrich Christian Schlosser den entscheidenden Einfluß auf ihn nahm, daß die Selbstbiographie von Gervinus bekennt: „Meine schriftstellerische Wirksamkeit ist mit bewußter Absicht seinen (Schlossers) Fußtapfen gefolgt" — dieser Zusammenhang schließt das Konstitutive seiner Weltanschauung und wissenschaftlichen Haltung in sich. Denn damit stand Gervinus von vornherein außerhalb der Objektiviertheit der Historischen Schule. Damit war im Sinne seines Meisters gegeben die Selbstherrlichkeit einer im geschichtlichen Werke sich auslebenden starken, ja genialen Persönlichkeit, die aus dem zeitgeschichtlichen Momente der Gegenwart heraus zu richten und zu fordern sich getraute. Weiteste Spannung ist zwischen solcher Haltung und dem Ausspruch Rankes von 1854: „Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eigenen Selbst" (ein Ausspruch übrigens, aus dem dann der bekanntere über die Aufgabe der Geschichte, darzustellen, „wie es eigentlich gewesen ist", erst seine tiefere Erklärung findet). Trotz dieser tiefen Wesensverschiedenheit zwischen Gervinus und den

„reinen" Vertretern der Historischen Schule gewann der Historizismus als solcher, als Lebensaufgabe in Gervinus extreme Ausprägung, ja beinahe fanatische Vertretung. Die Literaturgeschichte ist ihm ja nichts als ein Zweig der Geschichte. Daß dieses eine seiner historischen Werke, dies von 1835—1842 erschienene, gerade die Geschichte der Literatur betraf, die Literatur, der er eigentlich abgesagt hatte, findet seine Erklärung nur darin, daß eine Darstellung der deutschen Literatur ihm vornehmlich geeignet erschien, einer politisch-nationalen Willensmeinung zum Ausdruck zu verhelfen, auf die er die Deutschen vereinigen wollte: der nämlich, daß sie, „tatenarm und gedankenvoll", das Dichten und Denken, in welchen beiden Richtungen sie sich, wie ihre Literaturgeschichte bis zur erreichten Höhe des Klassizismus gezeigt habe, erschöpft hätten, nun verabschieden und sich zum politischen Handeln anschicken müßten. Hierin beruht die Verbundenheit des Werkes mit dem Leben, jene Verbundenheit, die, so sehr sie der in ihr beschlossenen Tendenz gemäß zeitbedingt ist, noch heute den erregten und erregenden Atem des Werkes ausmacht. Er vermißt eine Behandlung der Literaturgeschichte, die auf das mitlebende Geschlecht eindringlich zu wirken imstande wäre. Hatte man in den voraufgehenden Jahrzehnten, wie er meinte, sich der geschichtlichen Einzelforschung hingegeben, so will er der Geschichts s c h r e i b u n g ein Denkmal setzen. Hatte in den voraufgegangenen Dezennien des 19. Jahrhunderts, wie er schon damals feststellen zu sollen meinte, die forschende geschichtliche Wissenschaft sich mehr und mehr vom Leben getrennt, so will er diese Wissenschaft wieder an das Leben anknüpfen und der Nation ihren gegenwärtigen Wert begreiflich machen, und zwar eben durch eine geschichtliche Betrachtung. Doch, so sagt er an dieser bedeutsamen Stelle seiner Einleitung, „nicht jede Seite der Geschichte eignet sich hierzu; zu irgendeinem Ziele, zu einem Ruhepunkte müssen die Begebenheiten geführt haben, wenn sie lehrreich werden sollen . . . Wir müssen nie von einem geschichtlichen Kunstwerk trostlos weggehen dürfen. Den Geschichtskünstler aber möchte ich doch sehen, der uns von einer Schilderung des gegenwärtigen politischen Zustandes Deutschlands getröstet zu entlassen verstände. Die Geschichte der deutschen Dichtung dagegen ist, wenn anders aus der Geschichte Wahrheiten zu lernen sind, zu einem Ziele gekommen, von wo aus man mit Erfolg ein Ganzes überblicken, einen beruhigenden, ja erhebenden Eindruck empfangen und die größten Belehrungen ziehen kann . . . Die Wahl eines Geschichtsstoffes mit den Forderungen und Bedürfnissen der Gegenwart in Einklang zu bringen, scheint mir aber eine so bedeutende

Pflicht des Geschichtsschreibers, daß, hätte ich die politische, die religiöse, die gesamtliterarische oder irgendeine andere Seite der Geschichte unseres Volkes für passender und dringender zur Bearbeitung gehalten, ich diese andere ergriffen haben würde, weil auch kein Lieblingsfach den Historiker ausschließlich fesseln soll." Ich könnte mir denken, daß ein Universitätslehrer unserer Wissenschaft einmal die Einleitung zur ersten Ausgabe der „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, die seit der 4. Auflage „Geschichte der deutschen Dichtung" hieß, zum Gegenstande von geistesgeschichtlich-interpretatorischen Übungen machte. Jeder der mit Bewußtsein und Strenge geformten Sätze gäbe Anlaß zu vor- und rückschauenden Bemerkungen. Aus den soeben zitierten programmatischen Worten verdient festgehalten zu werden die Richtung des Blickes auf die „poetische Nationalliteratur", die in Gegensatz gestellt wird zu der „gesamtliterarischen" Geschichte. Damit ist nicht nur gegeben die Beschränkung des Stoffes auf die Dichtung, nicht nur der von Herder und der Romantik der Historischen Schule überkommene Volksgeist- und Organismusbegriff, nicht nur die stärkende Vorstellung der nationalen Einheit in Längsverbindung und Querverbindung: wichtig erscheint neben all dem der schon in dieser Betitelung beschlossene Appell an eine nationale Öffentlichkeit, die über alle Sonderungen ständischer oder fachwissenschaftlicher Art hinausgreift. Seit Gervinus ist die deutsche Literaturgeschichte eine öffentliche Angelegenheit und kann sich mit einer bloßen Stubengelehrsamkeit nicht zufriedengeben. Seit Gervinus ist sie etwas anderes als die „Deutsche Philologie" oder „Germanistik". Seit Gervinus spottet sie einer ein für allemal gültig und grundsätzlich festzulegenden Methode. Sein Werk gehört zu jenen Büchern, welche, wie Treitschke von Niebuhrs römischer Geschichte sagte, niemals überwunden werden, auch wenn sie in jedem einzelnen Satze widerlegt sind. Es ist aber gar nicht so, daß Gervinus „überholt" wäre. Die Fragen und Aufgaben der Literaturgeschichte, die uns mit diesem auch rein stofflich noch kaum ausgeschöpften Werke entgegentreten und die Max Rychners eindringliche und feinfühlige Analyse in aller Ausführlichkeit darlegen konnte,[36]) sind immer noch die unseren. Da ist einmal der Fragenkomplex, den die neuere Terminologie unter der antithetischen These von Gehalt und Gestalt zusammenfaßt. Für Gervinus gibt es keine Ausgewogenheit dieser beiden das dichterische Kunstwerk bestimmenden Werte. Sein Ressentiment gegen seine Jugendversuche in dichterischer Form war wohl so stark, daß er die Beschäftigung mit der Formgebung, dem Kunst-

[36]) G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte, Bern 1922.

oder Spielcharakter der Dichtung geradezu von sich wies. „Ich habe", so erklärte er in der Einleitung ein wenig ostentativ, „mit der ästhetischen Beurteilung der Sache nichts zu tun, ich bin kein Poet und kein belletristischer Kritiker." Und weiterhin: „Ästhetischer Geschmack muß bei dem Geschichtschreiber der schönen Literatur vorausgesetzt werden, wie bei dem politischen Historiker politisch gesunder Blick." „Ich bemerke übrigens noch," heißt es dann, „daß das Endurteil des ästhetischen und das des historischen Beurteilers, wenn beide in gleicher Strenge zu Werke gingen, immer übereinstimmen wird; es rechne nur jeder auf seine eigene Weise richtig, die Probe wird die gleiche Summe ausweisen." (Diesen Satz hatte Wilhelm Scherer in Erinnerung, als er sein oben zitiertes bekanntes Wort niederschrieb, dem zufolge zwischen Philologie und Ästhetik kein Streit sei.) Der ehemalige Lyriker hatte alles lyrische Empfinden so sehr in sich verdrängt, daß der Kronschatz der deutschen Lyrik in seiner Literaturgeschichte unsäglich stiefmütterlich behandelt wurde. Der Historiker hatte den ästhetischen Menschen in sich völlig überwunden und den politischen Willensmenschen allein übrig gelassen, der mit imperatorischer Fähigkeit und Geste ungeheure Massen des Stoffes zu verwalten und zu gestalten vermochte. Nicht umsonst spricht Gervinus von dem „Geschichtskünstler": der in ihm und von ihm überwundene Gestalter findet jetzt nur noch Erfüllung in der Meisterung und dem Aufbau des geschichtlichen Ablaufes einer nationalen Kulturidee. Jenes Wort vom „Geschichtskünstler" zeigt übrigens, daß er selber die so oft gerügte Formlosigkeit seines Werkes nicht zugeben konnte. Nur ist der Formbegriff in seinem Buche ein anderer als der Hettners. Bei Hettner herrscht ein klassischer Formbegriff, dessen Kennzeichen die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Gliederung und Proportionierung und eine klassizistische Helligkeit, ja uncharakteristische Glätte sind. In dem Werke des Gervinus waltet eine charaktervolle und ungefüge „deutsche" Form. Es ist jene Form, deren Bildungsgesetze nicht außerhalb des Werkes und der schöpferischen Persönlichkeit gefunden werden; eine Form, die mit der wie immer beschaffenen, in dem notwendigen Charakter des Werkes und in der gestaltenden Kraft enthaltenen Dynamik eines ist. „Es ist eine Übertragung des Arabeskenstils und der Schachtelmethode Jean Pauls auf die wissenschaftliche Arbeit, desselben Dichters, der Gervinus in seiner Jugend so fieberhaft erregte und dessen Phantastik er später wie einen Krankheitsstoff auszuscheiden suchte," sagt Boucke.[37]) Man sollte aber diesen stilistischen Zusammenhang mit Jean Paul nicht mit negativem Vor-

[37]) A. a. O. S. 59 f.

zeichen versehen. Bei Jean Paul herrscht eben diese „deutsche" Form. Sie ist es, über die Caroline Herder ihm einmal schreibt: „Es geht uns eben wunderbar damit; das ganze Gebäude ist mit lauter kleinen einzelnen Heiligenbildern erfüllt. Das Gemüt und der Geist verweilen dabei gerührt, gestärkt, belustigt, erhoben, wir möchten das Ganze erfassen und sind unwillig, daß wir unter den tausend Empfindungen nicht weiter kommen. Wenn Sie das Münster in Straßburg gesehen hätten, so würden Sie mich verstehen, und mir dieses Gleichnis nicht mißdeuten."[38])

Will man nach gewissen Einzelkriterien der Gestalt des Literarhistorikers Gervinus im übrigen ihren Ort anweisen, so darf man nicht übersehen, daß die vielberufenen Vergleichungen und wechselseitigen Erhellungen in seinem Werke charakteristischer Niederschlag der neuen Methodologie der Geisteswissenschaften nach Hegel sind. Sie sind ein bezeichnender Bodensatz des objektiven Idealismus der Historischen Schule und gehen mit der entwicklungsgeschichtlichen Methode Hand in Hand.[39]) Einen weiteren Anhaltspunkt, um ihn im Zusammenhange der Entwicklung seit Herder zu sehen, bildet das Verhältnis von Individuum und Epoche. Ihm war das Einleben in ein unaussprechlich Individuelles fremd. „Er ist", so sagte Julian Schmidt von ihm, „ein ausgesprochener Dogmatiker, und das ist für den Charakterzeichner eine gefährliche Eigenschaft . . . Gervinus hat keine Achtung vor der Individualität, weil das Tiefste, das Geheimnisvolle der Individualität in sein System nicht paßt." Oder, wie Rychner es formuliert: „Das Individuum, das menschliche und dichterische Sonderdasein wird von Gervinus nicht als schicksalhafte Gegebenheit hingenommen, die sich in jedem Einzelfalle die Gesetze des geistigen Ausdrucks und damit ihrer kritischen Erfassung selber gibt; die Persönlichkeit wird bei ihm epochisiert, d. h. als Teilausdruck einer historischen Ganzheit zu anderen Teilen gefügt. Der Einzelne ist Glied, nicht Körper." Es bleibe hier dahingestellt, wie sehr gerade diese Verwendung des Individuums in seinem Werke im Zuge der Geschichtsauffassung Herders und der Romantik liegt.

Endlich die ideelle Gesamthaltung seines Werkes. Trotz allem Aufruf zum Realismus, zur kausalen Verknüpfung des Tatsächlichen, zur Gegenwart, zur rückwärts gewandten Prophetie aus der Geschichte, zum Willen und zur Tat ist es doch ein rechtes Erzeugnis deutscher Gedanklichkeit. Und wenn es „Zeitgeist" und „Epoche" und „Entwick-

[38]) Vgl. meinen Vortrag zum 100. Todestage Jean Pauls, gehalten in der Frankfurter Gesellschaft der Goethefreunde, Frankfurt a. M. 1926, S. 21.

[39]) Vgl. Rothacker II, 91 ff.

lung“ immer manifestiert und verkörpert sieht in bestimmten Persönlichkeiten, so sind eben bezeichnenderweise diese Persönlichkeiten gleichsam Astralleiber, sind Exponenten von Geistigkeiten und Begrifflichkeiten, Ablagerungen der einen Hauptidee: der des nationalen Kulturbewußtseins und der nationalen Kulturentwicklung. Dies schließt in der Durchführung einen „Pragmatismus des Tatsächlichen“ nicht aus. Man bleibe sich aber bewußt, daß doch auch dies Werk letzten Grundes ein Ergebnis des deutschen Denkens ist, das niemandem mehr als Hegel verpflichtet war.

An Gervinus konnte sich nun ein für allemal d i e Literaturgeschichte orientieren, die sich bewußt war, daß die Literatur und die Dichtung immer auch Ausdruck des nationalen und öffentlichen Lebens sind. In ihr herrschte die jungromantische Vorstellung, die auch bei Gervinus nicht fehlt, daß die literarischen und dichterischen Leistungen der Deutschen über die Versunkenheit des öffentlichen und nationalen Lebens in Deutschland hinweghelfen müßten und Bürgen einer besseren Zukunft seien. In dieser Anschauung sind mittelmäßige Köpfe und fanatische Parteigänger wie die Robert Prutz und Wolfgang Menzel, geschickte und nützliche, bisweilen fesselnde Kompilatoren wie Vilmar, Johannes Scherr, Heinrich Kurz mit solchen einig, die bedeutsame wissenschaftliche Haltung und Wirkung mit starkem Pathos, politischem Temperament, hohem Niveau vereinigen: Heinrich von Treitschke in den literarischen Abschnitten seiner Deutschen Geschichte und Julian Schmidt. Freilich sind in Julian Schmidts Werk die Ausstrahlungen einer die deutsche Literaturgeschichte tragenden Nationalidee schon schwächer, ist diese Grundkonzeption schon selbstverständlich geworden. Ein gelehrter und kennerischer Eklektizismus kennzeichnet das reiche, viel umgeformte und doch immer ungeformte literarhistorische Hauptwerk Julian Schmidts inhaltlich; ein rasches, emotionales Urteil, das mit den bei ihm im allgemeinen herrschenden bon sens — eine Mitgabe seiner westpreußischen Heimat — abwechselt, bezeichnet die Unmethode dieses Werkes, die seine Frische eher gefördert hat. Wen man nun auch nennen mag, die Joseph Hillebrand, Heinrich Gelzer, Biedermann, Cholevius, Loebell, um nicht weiter hinabzusteigen, welche Varietäten auch in diesen und anderen Namen gegeben sind, ob Hegelsche Ästhetik oder Herbartscher Psychologismus, kulturgeschichtlicher Pragmatismus, klassizistische Dogmatik in ihnen vorwiegt — sie besaßen einen Halt und Mittelpunkt mit dem Bewußtsein, in ihren literarhistorischen Darstellungen der „Wirklichkeit“ zu dienen, mit der geistigen und politischen Lage ihrer Epoche übereinzustimmen, in wechselseitig förderlichen Be-

ziehungen zum Publikum zu stehen. In ihnen war, die Niveauunterschiede immer vorausgesetzt, kein innerer Bruch, keine störende Spannung, kein Mißverhältnis zwischen Leistung und Forderung. Und dieser Strom der literaturwissenschaftlichen Darstellung im 19. Jahrhundert verlief sich in das seichte Bett der populären Literaturgeschichten, die sich bis in unsere Tage ihres Daseins freuen, bald für diese, bald für jene weltanschaulich, konfessionell oder politisch bedingte Abnehmerschicht bestimmt, ein Stichblatt ebenso für das dichterische Schöpfertum wie für die Wissenschaft. Diese Art des literarhistorischen Betriebes erzeugte bei den Philologen und Historikern strenger Observanz die abschätzige Meinung, die neuere Literatur sei bekannt genug, über sie könne jeder Gebildete auch ohne besondere Studien sprechen und schreiben. Solche Äußerungen bekundeten, wie Richard Heinzel 1886 in seinem Nachruf auf Wilhelm Scherer sagte,[40]) wie sehr unsere Geisteswissenschaften noch der Läuterung und Klärung ihrer Grundbegriffe bedürftig, wie verschleiert vielen ihrer Vertreter noch die eigentlichen Ziele und die Möglichkeiten ihrer Erkenntnisse waren. Inzwischen hatte sich aber eine neue Situation der Literaturwissenschaft herausgebildet, die wieder deutlich werden ließ, welche Spannungsverhältnisse in dem Wesen dieser Wissenschaft beschlossen waren.

4.

REALISMUS UND SPEZIALISIERUNG. „SAMMELN UND HEGEN". DIE PHILOLOGISIERUNG.

Mit noch heute ganz aktuellen Sätzen hatte Gervinus den Wesensunterschied zwischen Literaturgeschichtsschreibung und Literaturgeschichtsforschung umschrieben. Es gälte ihm, so sagte er, zugleich der strengen und einen Forderung der Wissenschaft zu genügen und den geteilten Erwartungen der auf verschiedenen Standpunkten stehenden Gelehrten, zugleich das wahre Bedürfnis der Gegenwart zu befriedigen und die irregehenden Wünsche der Menge. Nicht ein forschendes Werk der Gelehrsamkeit, sondern ein darstellendes Kunstwerk zu entwerfen, habe er unternommen. Er stellte sich in Gegensatz zu der literarhistorischen, notizenhaften Sammel- und Büchergelehrsamkeit, die wir kennen: „Ich weiß nicht, warum ich es nicht gerade sagen soll, daß ich die hergebrachte kompendiarische Form unserer Literaturgeschichten ... für einen unserer Bildung ganz unwürdigen Rest alter Pedanterie an-

[40]) Kleine Schriften von Richard Heinzel, hrsg. von M. H. Jellinek und C. von Kraus, Heidelberg 1907, S. 153.

sehe, hinter dem sich nur allzuoft Seichtigkeit und Mangel an aller Einsicht klug versteckt." Aber diese literarhistorische Büchergelehrsamkeit gedieh um die Mitte des 19. Jahrhunderts vortrefflich und bekundete ihre Berechtigung, ihren Nutzen, ihre Notwendigkeit, den auch Gervinus anerkannt hatte. Bezeichnend war jedoch, daß sie sich nicht dessen bewußt zu sein schien, daß sie eigentlich nur eine Hilfswissenschaft war. Sie wurde sich Selbstzweck. Der Realismus des 19. Jahrhunderts, die ausschließliche Richtung auf das Erfahrbare und Feststellbare, gaben ihr neue Stützen und Bestätigungen. Der Zusammenhang zwischen dem Realismus in der Dichtung des 19. Jahrhunderts, insbesondere der dichterischen Naturschilderung, und der Wissenschaft ist ganz offenkundig, wenn man z. B. bei Stifter Sätze liest wie diese: „Ich glaube, daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus . . . Es geht gleichsam der Reiz der Ahnung in die Herzen, wozu etwas da sein könne und wozu es Gott bestellt haben möge. Aber selbst ohne diesen Reiz hat das Sammeln etwas sehr Einnehmendes. Ich habe meine Marmore alle selber in den Gebirgen gesammelt und habe ihren Bruch aus den Felsen, ihr Absägen, ihr Schleifen und ihre Einfügungen geleitet. Die Arbeit hat mir manche Freude gebracht, und ich glaube, daß mir nur darum diese Steine so lieb sind, weil ich sie selber gesucht habe."[41]) Dies ist auch das Weltbild des geisteswissenschaftlichen Sammler- und Spezialistentums im 19. Jahrhundert. Ob das Forschen und Finden, das Zusammentragen der Materialien zu „Resultaten" oder zu einer wissenschaftlichen Synthese führen werde oder nicht, gilt ihm gleich. Der Verzicht auf Ausdeutung und Nutzbarmachung des gesammelten Materials gewährt höchste Befriedigung. Die Beschränkung und Beschränktheit bei diesem „Sammeln und Hegen" gibt wohlige Sicherheit; das Gefühl, von unten auf Steinchen an Steinchen zu fügen und einen Grund zu legen, gibt solchen Forschern die Vorstellung, nützliche Diener innerhalb eines großen Ganzen zu sein, das in allgemeinen Umrissen vor ihrer Seele steht. Nur keine vorschnellen Verallgemeinerungen, lieber ein Sichbescheiden im Hinblick auf ein vielleicht sehr fernes Ziel. Kein Dienst an der Gegenwart, lieber eine wissenschaftliche Eschatologie. Aus solchem Lebensgefühl erklären sich jene wissenschaftlichen Unternehmungen der Bibliographie, der großen Textausgaben und Quellensammlungen, deren Organisierung Sache des 19. Jahrhunderts war. Man könnte und konnte vielleicht darauf hinweisen, daß auch die

[41]) Adalbert Stifters Gesammelte Werke (Inselverlag) III, 600 f.

Meister der Historischen Schule, man denke z. B. an Jakob Grimm, es bei der Sammlung, Gliederung und Deskription bewenden ließen. Doch man vergißt dabei, daß bei ihnen, bei den Grimm, Lachmann und anderen, nur der Form nach auf Deutung und Diskursivität verzichtet wurde. Dahinter stand bei ihnen Größe der Konzeption und eine durchgebildete Gesamtanschauung, die sie überall durch ihr Material transparent werden ließen, ohne daß sie sie in Worte faßten. Noch bei Koberstein, dem Schüler Tiecks und der Romantik, darf eine solche inhärente Gesamtkonzeption schwerlich geleugnet werden. Von Goedeke, der mit seinem „Grundriß" unser Helfer in der Not ist, berichtet Roethe noch aus eigener Anschauung, daß er gelesen hatte, was er verzeichnete, und daß seiner schauenden Phantasie aus dem dürren bibliographischen Material strömendes Leben entquoll: „Sein nationaler und liberaler Enthusiasmus erblickte hinter den öden Massen der Modeliteratur, hinter den langen Reihen und Auflagen beliebter Werke nicht nur den gebenden Künstler, sondern auch den empfangenden Teil, das lesebegierige Publikum — war dieses Publikum doch sein geliebtes deutsches Volk." So stand denn auch der Bibliograph in der nationalen Strömung, die die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts so sehr gefördert hat. Auch der Literaturgeschichte von Wackernagel und Martin wird man die Wortkargheit des Textes zugute halten in der Annahme, daß sie Anschaulichkeit und Verknüpfung bei strenger Beschränkung auf das Tatsächliche nicht laut werden lassen wollte. Bei dem Schüler Jakob Grimms Karl Weinhold muß die schweigende Zusammenschau vorausgesetzt werden. Sein Aufsatz über „Das Komische im altdeutschen Schauspiel", den die Schererschule als ein Muster sorgfältiger Deskription zu preisen liebte, eröffnet das Jahrbuch für Literaturgeschichte, das Richard Gosche im Jahre 1865 herausgab. Mit diesem Jahrbuch, das über den ersten Jahrgang nicht hinausgedieh, beginnt die Reihe der Zeitschriften für neuere deutsche Literaturgeschichte, die die rechte Heimat des sich beschränkenden Spezialistentums, des „Sammelns und Hegens" wurden. Dies Jahrbuch ward symptomatisch für die beginnende Emanzipation der Literaturgeschichte sowohl von den Nachbarwissenschaften als von methodenlosem Dilettantismus. Schon hier wird die Forderung erhoben, daß die Literaturgeschichte als besondere Wissenschaft in den Organismus der akademischen Lehrfächer eingefügt werden möge. „Sie hat ihre besondere Aufgabe, ihren besonderen Stoff, ihre besondere Methode und somit begründete Ansprüche, als besondere Wissenschaft anerkannt zu werden" (Seite VII). „Die Erkenntnis", so heißt es weiter, „in der Literaturgeschichte ist unmittelbarer als die der politischen: die in der

transparenten Form der Rede erscheinenden Tatsachen sind zugleich die echten Quellen. Von der Philologie, in welche sich die Literaturgeschichte mit zahlreichen Enklaven hineinerstreckt, darf sie sich mit demselben Rechte emanzipieren, in dessen Vollgenuß die politische Geschichte . . . als ein in sich beschlossenes Ganze aufgefaßt werden will." Auch über den Zeitschriften schwebte natürlich jener Gedanke der Zusammenschau, die kommen müsse und der man durch Erforschung des Einzelnen vorarbeite. Und doch war so vieles, was nun in ihnen geboten wurde, ein Verzicht, der nicht immer ein freiwilliger genannt werden darf. Es ist symptomatisch, daß jene Formulierung der Weltanschauung des „Sammelns und Hegens" von Stifter und aus Österreich kam. Die österreichische Wissenschaft zeigt im 19. Jahrhundert einen „Positivismus", bevor seine philosophisch-programmatische Begründung rezipiert wurde. Welche geschichtlichen und kulturpsychischen Faktoren diese Richtung auf Erfahrbarkeit, Meßbarkeit und Zählbarkeit in Österreich bedingt haben, mag dahingestellt bleiben. Von hier drang in die Literaturwissenschaft vor und neben Scherer die Forderung strenger Induktion und einer „Beschreibung" nach Art der Naturwissenschaften, eine Methode, wie sie nach dem Vorgange Th. G. von Karajans Richard Heinzel mit seinen Arbeiten über den Stil der altgermanischen Poesie, über die isländische Saga, über das geistliche Schauspiel im deutschen Mittelalter übte. Dies nach dem Vorbild der Botanik, Zoologie und Statistik geübte Verfahren mit seiner Frontstellung gegen Anschaulichkeit und Verlebendigung, gegen Gedankenbildungen, die aus der Problematik der Gegenwart kamen, bedingte bis in das 20. Jahrhundert hinein die besondere Haltung einer österreichischen Literaturwissenschaft.

Das Ausgehen von dem Erfahrbaren und damit von dem Nächstliegenden, die Herstellung eines sogenannten „sicheren Grundes" führte dazu, daß man beim Dichter mit dem Wort, dem Texte begann, meinend, daß man über „Geist" nichts aussagen könne, wenn das Wort nicht feststehe oder nicht verstanden werde. Damit vollzog sich der Anschluß an die philologische Methode, zuoberst und zunächst, soweit sie Textkritik war. Die Verbindung zwischen klassischer und germanistischer Philologie, wie sie in Karl Lachmann und Moritz Haupt bestanden hatte, erschien vorbildlich und wegweisend. Mit Lachmanns Lessingausgabe war der Schritt zur philologischen Behandlung der Texte aus der neueren deutschen Literaturgeschichte bereits vollzogen. Dringende und schier unendliche Aufgaben traten hiermit in den Gesichtskreis der Literaturwissenschaft. Michael Bernays mit der kleinen und in gewissem Sinne epochalen Schrift „Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes",

1866, erkannte sie zuerst. Als dem Verfechter einer historisch-philologischen Methode wurde ihm, dem überdies die Fähigkeit weiter vergleichender Umschau und eine gewaltige Gelehrsamkeit eigneten, von den Vertretern der älteren und sich würdiger dünkenden philologischen Schwesterwissenschaften ein akademisches Katheder für neuere Literaturwissenschaft nicht versagt. Aber der Freund Salomon Hirzels, der Mitherausgeber des „Jungen Goethe", gesellte sich damit auch zu jener „stillen Gemeinde", der das „Sammeln und Hegen", vor allem für Goethe, Lebensaufgabe ward. Das philologische Ethos: die zurückhaltende Selbstverantwortlichkeit, Treue im Kleinen, Andacht zum Unbedeutenden, eingezogene Lebensführung, Scheu vor subjektivistischen Vorläufigkeiten und bloßen Impressionen, der Verzicht in jeder Hinsicht, die rigorose und entsagende Anforderung an sich und andere, die Idiosynkrasie vor dem „Journalismus" und „Feuilletonismus", das stolze Sichabgrenzen, — dies Ethos, ein Erbteil philologischer Mentalität seit Jahrhunderten, floß nun zusammen mit den Forderungen auf Einzeldurchdringung, Empirismus und Tatsächlichkeit, mit sicherheitgewährender Selbstgenügsamkeit und Selbstbescheidung, ja mit programmatischer Enge, Erscheinungen, die sich im Gefolge der realistischen Geisteshaltung und der Abkehr vom deutschen Idealismus eingestellt hatten.

5.

WILHELM SCHERER UND DIE SEINEN. DIE NEUE WENDUNG.

Auf dem Hintergrunde der gesamten bisher skizzierten Entwicklung muß Wilhelm Scherer gesehen werden.[42]) Die Angriffe, die eine spätere Zeit in der Literaturwissenschaft gegen ihn gerichtet hat, sind bekannt genug. Der Vorwurf, dem Einbruche des Materialismus Vorschub geleistet zu haben, wäre besser nicht gegen ihn selber, sondern gegen seine geringerwertigen Nachfahren erhoben worden. Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Literaturwissenschaft läßt Wilhelm Scherer nicht als einen eigentlichen Neuerer erkennen, sondern als den ungewöhnlich aufnahmefähigen, hellen und beweglichen Geist, in dem sich die geisteswissenschaftlichen Zuflüsse seit Herder vereinigten, um durch ihn, gesammelt und geklärt, zu befruchtender und anregender Wirkung gebracht zu werden. Es will mir scheinen, als sei es heute nicht mehr so wichtig, an ihm geisteswissenschaftliche Problemgeschichte zu treiben, als auf die

[42]) Die gesamte Literatur über ihn bei Edward Schröder, Allg. Deutsche Biographie 31, 104 ff., und bei Rothacker I, 207.

psychologischen und charakterologischen Strukturverhältnisse seiner wissenschaftlichen und menschlichen Persönlichkeit zu achten. Das haben die Früheren, die sich mit ihm beschäftigten, zu wenig getan. Die ideengeschichtliche Betrachtungsweise bringt heute auch bei ihm die Gefahr, daß die eigentlich persönlichen Werte, von denen seine Wirkung ausging, und die spezifische Genialität des mit 45 Jahren in seiner Entwicklung jäh Unterbrochenen verdunkelt werden. Diese wissenschaftliche Genialität Scherers lag in der Art, wie er seine wissenschaftliche Arbeit in den Zusammenhang universaler Gesichtspunkte und moderner Lebensaufgaben zu stellen vermochte. Mir erscheint hinsichtlich seiner eine Erkenntnis am wichtigsten, die da weiß, daß an ihm alles hell und lebensfreudig und vordringend war, daß es in seinem Dasein keine leeren Stellen und keine Pausen gab, daß er in dem ungebrochenen Bewußtsein lebte, daß jedem von uns vielleicht nur der heutige Tag seines Lebens angehöre, und daß man diesen mit soviel Gehalt erfüllen müsse, als möglich ist. Das ist die „Diesseitigkeit", welches Wort Wilhelm Dilthey für ihn prägte. Diese vita activa fand Wilhelm Scherer wieder bei Lessing, bei Goethe, bei Dichtern seines realistischen Jahrhunderts, deren Erkenntnis er sich widmete, wie Gottfried Keller. Der „Positivismus", auf den man ihn heute so gerne abstempelt, hat für ihn noch einen anderen Sinn als den, der sich mit der philosophischen Richtung dieses Namens verbindet. Diese Bezeichnung gewinnt für ihn die Nuance, daß er sich zu den Erscheinungen seiner Zeit und seiner Umwelt „positiv" und bejahend verhielt, daß er, ein Kulturoptimist, mitten in der geistigen Situation seiner Tage stand. Sein wissenschaftlicher und menschlicher Charakter läßt die Frage erheben, wie sich diese fränkisch-österreichische Leichtigkeit, Lebensbejahung und Wendigkeit vereinigen konnten mit den strengen und puritanischen Anforderungen des wissenschaftlich-philologischen Ethos, mit der entsagungsvollen Stoffdurchdringung, der Zurückdrängung des Persönlichen und Menschlichen in wissenschaftlicher Arbeit, die von jener Seite gefordert wurde. Nicht immer lagen diese Komplexe reibungslos bei ihm nebeneinander. Zu wenig hat man bisher den kultivierten Skeptiker beachtet, der dem üblichen Habitus des deutschen Professorentums, obwohl selber einer der gefeiertsten deutschen Professoren des 19. Jahrhunderts, sehr kritisch gegenüberstand; der auf dem Wege war, sich aus einem Professor strenger Observanz zu einem bedeutenden Schriftsteller seiner Nation zu wandeln; der „Methode" hat lernen wollen und die Handhabung dieser Methode wie die eines naturwissenschaftlichen Apparates von seinen Schülern forderte, aber dennoch überzeugt

war, daß diese Methode nichts ein für allemal Gültiges und Feststehendes war, sondern sich je nach dem Gegenstande und dem zu ergreifenden wissenschaftlichen Ziele wandeln müsse; der noch am 29. Dezember 1885 an R. Haym schrieb: „Jedesmal, wenn mich einer mißwollend rezensierte, so geschah es, indem er das, was an anregender Kraft in der rezensierten Schrift stecken mochte, unterschlug und was nach einem willkürlich, aber natürlich mit unfehlbarer Miene hingestellten „exakten" Fachideal an der letzten Vollendung mangeln mochte, aufs stärkste betonte."[43]) Erst manche seiner minderen Nachfolger sind dann jene ausschließlichen Helden der „Methode" geworden und haben sie beständig im Munde geführt. Nicht leicht begreiflich erscheint uns heute diese Mischung auch bei dem eigentlichen Literarhistoriker Wilhelm Scherer. Der stellte die Literaturgeschichtsschreibung unter den Gesichtspunkt einer beinahe enthusiastisch verkündigten nationalen Ethik und der nationalen Erziehung und dringt zugleich auf eine deterministische Gesetzlichkeit und einen strengen Kausalzusammenhang, der ist ebensowohl Darsteller großen Stils wie minutiöser Einzelforscher, der macht sich die Impulse Herders, der Romantik, der Historischen Schule ebenso zu eigen, wie die der Naturwissenschaft nacheifernde Technik der Induktion und beschreibenden Zergliederung oder zergliedernden Beschreibung. Dies Strukturproblem ist auch ein entwicklungsgeschichtliches Problem bei ihm. Wenn mit ihm nun der englisch-französische Positivismus zu allem anderen in die Literaturwissenschaft seinen Einzug hält, so fragt sich, warum er bei ihm eine günstige Disposition finden mußte. In diesem Positivismus konnte sich sein Naturell bestätigt finden. Hier war Ablehnung weltanschaulicher Spekulation, metaphysizierenden Verhaltens, hier war Faßlichkeit und Erfahrbarkeit, wie sie der lieben mußte, der mit offenen Augen ins Leben des Tages schaute, befriedigende Erklärung durch das Gesetz der Kausalität, die Möglichkeit „einfacher und fester Begriffe und Typen", hier war ein Halt, geschaffen durch die Einzelwissenschaften gegenüber dem „Vagen", ein Wort, das die Schererschule so oft im Munde führte. Der, der die positivistische Geisteshaltung so sehr als die seinem eigenen Wesen entsprechende empfand, oder vorsichtiger ausgedrückt: als die dem einen Teile seines Wesens entsprechende, kam nun zu jener Überbetonung des positivistisch-naturwissenschaftlichen Verfahrens, dem gemäß er unter Verzicht auf alle Werturteile, entsprechend dem Vorgehen der Naturwissenschaft, die rücksichtslose Durchführung der Empirie, der Beobachtung der Einzel-

[43]) Ausgewählter Briefwechsel Rud. Hayms, hrsg. von H. Rosenberg, Berlin und Leipzig 1930, S. 340.

tatsachen forderte, um von da durch Vergleichung und Zusammenfassung zu allgemeineren Gesetzen und Kausalzusammenhängen zu gelangen: „Wir fliegen nicht gleich zu den letzten Dingen empor. Die Weltanschauungen sind in Mißkredit gekommen. Wir fragen: Wo sind die Tatsachen, für welche ein neues Verständnis eröffnet wird? Mit schönen Ansichten, mit geistreichen Worten, mit allgemeinen Redensarten ist uns nicht geholfen. Wir verlangen Einzeluntersuchungen, in denen die sicher erkannte Erscheinung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt wird, die sie ins Dasein riefen. Diesen Maßstab haben wir von den Naturwissenschaften gelernt . . . Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind." Dies und ähnliches waren die Fanfarenstöße des jungen Scherer, die Orgien des Bewußtseins der später von ihm bespöttelten „Exaktheit", die dokumentarische Grundhaltung, auf die sich pochen ließ, wenn nun auch der neueren deutschen Literaturgeschichte, die sich den Naturwissenschaften und der klassischen Philologie ehrfürchtig zu Füßen warf, ein Platz unter den Universitätswissenschaften erobert werden sollte. Aber der Verfasser der 1883 vollständig erschienenen Geschichte der deutschen Literatur, der Verfasser der „Poetik" und manches Aufsatzes, mancher Rezension läßt Ansätze erkennen, zu einer Entwicklung, die über die naturwissenschaftliche Ausschließlichkeit weit hinaus geführt haben würde. Diese Entwicklung wäre vor allem zu suchen in der Richtung eines gesteigerten und erweiterten Kollektivismus und einer Synthese, die sich vielleicht nicht viel unterschieden hätte von dem Zuge zur Synthese, den die beiden letzten Jahrzehnte gezeigt haben. Und vielleicht wäre diese Synthese, auf soliderem Boden ruhend, eine gesündere und sinnvollere Erfüllung der in diese Richtung gehenden Bedürfnisse geworden, als die luftigen Konstruktivitäten und Vorläufigkeiten, die uns statt dessen so oft geboten wurden. Scherers Stärke und Vorliebe war ja immer, auch bei seinen Einzelforschungen, das Durchverfolgen eines Gedankens und eines Motivs, eine Technik, die dann seine Schüler beibehalten haben. Am schwächsten ist es immer bei ihm mit der Erfassung des unaussprechlich Individuellen bestellt, und ich kann nicht finden, daß in der Spätzeit die Geltung des Individuums in der Geschichte von ihm stärker betont und glücklicher als früher herausgearbeitet worden wäre.

Scherers wissenschaftliche Persönlichkeit kann nur vom Boden der gesamten Wissenschaft der Germanistik ganz gewürdigt werden. Aber auch im Hinblick auf die neuere deutsche Literaturgeschichte waren sein Programm und seine Methode so vielseitig und weitherzig, daß fast alle

neuen Anläufe, die nach seiner Zeit gemacht wurden, bei ihm irgendwie vorgebildet waren. Dabei wird man auch daran denken, daß der Verfasser der mit Ottokar Lorenz zusammen unternommenen „Geschichte des Elsasses" auch der erste gewesen ist, der eine meisterhafte, nach Gehalt und Form gleich abgewogene, landschaftliche und stammheitliche literarhistorische Darstellung gegeben hat, dergegenüber ältere Versuche landschaftlicher Literaturgeschichte ganz zurücktreten. So beruht denn seine entwicklungsgeschichtliche Funktion letztlich darin, daß seine Leistungen und seine Programmatik einen Hintergrund boten, der in seiner Breite und Fülle und nicht zuletzt durch die von ihm aus erhobenen Postulate methodischer Art zur Auseinandersetzung oder zur Widerlegung herausforderte. Er selber darf, wie gesagt, nicht dafür verantwortlich gemacht werden, daß schwächere Geister unter seinen Schülern nur d i e Grundsätze seiner Methodik befolgten, die, leicht faßbar und brauchbar, eine Handwerklichkeit und Mechanisierung der Literaturwissenschaft herbeizuführen drohten. Das war die Anschauung einer naturwissenschaftlich gesehenen Kausalität und, damit verbunden, die Betonung des Technischen in der Dichtung. Allenthalben hat er Beobachtungen über die sprachlich zum Ausdruck kommende Technik eines Dichtwerkes und ganzer Gruppen von Dichtern und Dichtungen zu sammeln und in einen Zusammenhang zu bringen gesucht. Da das Material dieser Technik die Sprache ist, war die philologische Behandlungsart der Dichtung erste und unerläßliche Forderung. Mit beiden Gesichtspunkten verband sich naturgemäß ein stark rationales Element bezüglich der Auffassung des Dichters und der Dichtung. Der durch eine solche Ratio nicht einzufangende Teil dichterischen Wesens geriet dabei zu leicht außer Sicht. Auf der anderen Seite gab diese naturwissenschaftlich-empirische, philologisch-historische, rationalistisch-bewußte Behandlungsweise ein auch von mittelmäßigen Köpfen, kunst- und geistfremden Handwerkern leicht zu kopierendes Vorbild ab. Es trifft die Sache in der Mitte, wenn Gottfried Keller in einem bekannten Briefe über Erich Schmidt schreibt: „Ihr Erich Schmidt ist ein geistiger und liebenswürdiger Gesell. Er gehört zwar zu der Schererschen Germanistenschule, welche auch bei den Lebenden das Gras wachsen hört und besser wissen will, woher und wie diese leben und schaffen als diese selbst. Allein die gleichen Leute haben ein frisches, unparteiisches und auch wohlwollendes Wesen; sie sagen ihr Sprüchlein, ohne sich im mindesten um Dank und Gegendienste zu kümmern, und am Ende haben sie wenigstens einen sicheren Standpunkt und eine Methode, welche besser ist als gar nichts, was bei den meisten Rezensenten der Fall ist." (22. September 1882.) Nur daß nicht

Viele jenes unmittelbare Verhältnis zu Dichtern und Dichtung, jene weltmännisch liebenswürdige Liberalität und Urbanität, jene sprachliche Präge- und Schlagkraft besaßen, wie eben dieser Meisterschüler und Nachfolger Scherers.

Die Gegnerschaft gegen Scherer und seine Schule kam von verschiedenen Punkten und setzte um das Jahr 1890 ein. Die Schrift von Ten Brink über „Die Aufgabe der Literaturgeschichte", 1891, lenkte von der historischen Betrachtung der Literatur zu einer Position hin, von der aus Literaturwissenschaft als angewandte Ästhetik genommen wird, und betonte die Notwendigkeit des Verhältnisses, in dem die ganze moralisch-ästhetische Persönlichkeit eines Autors zu dem gegebenen Stoffe steht, während die geschichtlich-biographischen Aufgaben in die letzte Reihe treten sollen. Wilhelm Wetz in seiner Schrift „Über Literaturgeschichte", 1891, geht von Hippolyte Taines Kunstphilosophie aus und fordert eine „Ästhetopsychologie", die der Behandlung historischer Probleme übergeordnet sein müsse. Hugo Falkenheim in seinem Büchlein über „Kuno Fischer und die literarhistorische Methode", 1892, weist auf die philosophiegeschichtlichen und ebenfalls wieder auf die psychologisch-ästhetischen Aufgaben der Literaturgeschichte hin. Schon bildet sich die zu grobe Antithese zwischen einer „philologischen" und „philosophischen" Literaturwissenschaft. Aber vor, neben und nach Scherer besann sich die Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft auf sich selbst in den Arbeiten Wilhelm Diltheys, der im übrigen die Schererschen Konzeptionen in ihrer Komplexität und Universalität aus der Tiefe und Fülle der Persönlichkeit verstand und sich nicht an positivistische Übertreibungen hielt. Soweit freilich die naturwissenschaftliche Begriffsbildung bei Scherer und seinen Schülern sich vordrängte, bildeten Diltheys Arbeiten, wie die Rickerts und seiner Schüler das Gegengewicht, indem nunmehr die Prinzipien der geistigen Welt in dem Bereiche ihrer selbst blieben und die „Weltanschauung", die von Scherer und den Seinen in Verruf getan war, das Objekt der literarwissenschaftlichen Behandlung wurde. Längst weiß man, daß auch Scherer nicht „unphilosophisch" war, nur metaphysisch gerichtet war er nicht. Die neue metaphysische Welle, die nun in die Geisteswissenschaften kam, ließ in den Hintergrund treten, ja als überwunden erscheinen, was Scherer und seine Schule für die wissenschaftliche Festigung der Literaturgeschichte geleistet haben. Aber damit stehen wir in der gegenwärtigen Situation der Literaturwissenschaft, die nicht mehr einer historischen, sondern einer systematischen Erörterung bedarf.

DICHTUNG UND VOLKSTUM.

Von HERMANN GUMBEL.

Es soll in dieser Abhandlung nicht untersucht werden, was es in der Geschichte der Dichtung für Vorstellungen vom Volkstum gegeben hat, wo in Dichtungen das Wort Volkstum vorkommt oder wo und wie Volkstum zum Stoff von Dichtung geworden ist. Auch das kann nicht Sinn der Darstellung sein, etwa die Bedeutung des Volkstums für die deutsche Dichtung zu schildern. Es soll vielmehr das Verhältnis der Tatbestände, welche durch jene zwei Worte bezeichnet sind, allgemein und grundsätzlich behandelt werden. Es steht dabei freilich nichts im Wege, zum Beispiel einer solchen theoretischen Untersuchung das Material heranzuziehen, das sich in deutscher Dichtung und deutscher Volkstumsforschung zunächst anbietet. Wenn klargeworden ist, was unter Dichtung und was unter Volkstum verstanden wurde und verstanden werden soll, dann kann auch grundsätzlich gezeigt werden, was unter solchen Umständen für das Wechselverhältnis der beiden heraussprungt. Der Aufbau, der sich daraus ergibt, sei mit einer Betrachtung des Begriffes Volkstum begonnen.[1])

I. VOLKSTUM.

Die Frage nach dem Volkstum ist eine der Fragen, die der Krieg und der Krieg nach dem Kriege wieder neu aufgeworfen hat und die nicht zur Ruhe kommen wollen. Die neuen Staatenbildungen und Grenzziehungen haben die Probleme des Volkstums und des Verhältnisses zwischen Volkstum und Staat, Kultur und Nation wiederum in den Brennpunkt der Erörterung gerückt. Unter ähnlichen Umständen wurde schon einmal, vor etwas mehr als 100 Jahren das Banner des Volkstums entrollt.

Jahns „Deutsches Volkstum" von 1813 gilt „dem ethisch fundierten Idealbild eines reinen deutschen Volkstum",[2]) dessen äußere und innere Bedingtheiten es zu zeichnen unternimmt, um seine äußere und innere Freiheit um so flammender zu begehren. Es enthält aber bereits alle jene Begriffbestände, die in der Geschichte des Begriffes Volkstum nun nicht mehr verschwinden. Damit sind nicht gemeint ge-

[1]) Es wird hier nur die deutsche Volkstumsbegrifflichkeit und die deutsche Literaturwissenschaft überschaut — eine in der Sache gegebene Einschränkung.

[2]) Vgl. A. Spamer: „Um die Prinzipien der Volkskunde", Hess. Bl. f. Volkskunde, 23, 73.

wisse Zeitgedanken wie etwa, daß Deutschheit schon an sich gleich Volkstümlichkeit sei, daß „Volk" und „Deutsch" wieder Ehrennamen werden müßten u. a. m., sondern vor allem ergibt sich, daß Jahn unter Volkstum etwas wie einen objektiven Geist versteht oder wie eine „Lebenssubstanz". Er hat bereits die Frage gestellt nach dem Gemeinsamen im Wesen, „jenem unnennbaren Etwas". „Man gewahrte, daß selbst aus der Umwälzungen Wuth und Noth jenes Ungenannte nachwürkend und nachhaltig hervortrat . . . . es ist das Gemeinsame des Volkes, sein innewohnendes Wesen, sein Regen und Leben . . ."[3]) Dieses Volkstum nun ist ein Teil des objektiven Geistes der ganzen Menschheit, die sich aus dem Zusammenwirken dieser Volkstümer als letzte und allgemeinste Einheit aufbaut. „Diese E i n u n g s k r a f t kann in der höchsten . . . . Menschengesellschaft, im Volke, nicht anders genannt werden als — V o l k s t u m".[4]) „In den Volkstümern liegt jedes Volkes besonderer Wert, und sein wahres Verdienst für das Wettstreben zur Menschheit."[5]) Volkstum ist eine „Erhaltungsgewalt". Aber sie findet sich erst in „Reichen". Im höheren Begriff des „Reiches" sind „Staat und Volk Eins".[6]) Volkstum ist die Seele des „Reiches". Jene absolute Wesenheit, jenes metaphysische *Ens* bewirkt in der Realität ein Gebilde, das allen Volksgliedern gemeinsam ist und sie doch zu einem höheren Wesen zusammenschließt. „Dadurch wandelt in allen Volksgliedern ein volksthümliches Denken und Fühlen . . . . Das bringt alle die einzelnen Menschen des Volkes . . . . in der Viel- und Allverbindung mit den Übrigen, zu einer schönverbundenen Gemeinde."[7]) Dies „Wandelnde und Bleibende, ... Zerstörtwerdende und Unvergängliche" wird . . . ., „bald ebengebohren, bald unvollkommen entwickelt, auf allen Bildungsstufen bis zur Schöngestalt und zum Musterbild angetroffen".[7]) In jener Ausbildung des Volkstumsseins liegt für jeden Einzelnen nicht nur seine Eingliederung in die Harmonie des Volkes, sondern zugleich die Erfüllung seiner menschlichen Bestimmung, seiner menschlichen Ursprünglichkeit. „Und in der Zusammenstimmung aller Gebildeten wird sich ein edles menschliches Volkstum aussprechen."

Wesentliches dieser Volkstumsideologie ist übernommen und sogar noch gesteigert worden von W. S t a p e l, der ja Jahns Buchtitel zur Überschrift einer Zeitschrift gewählt hat. Hier steht hinter der metaphysischen Wesenheit Volkstum eine diese noch bedingende höhere Ein-

[3]) Jahn, S. 5.
[4]) ib. S. 7.
[5]) ib. S. 15.
[6]) ib. S. 18.
[7]) ib. S. 7 f.

heit „Volkheit“ (nach Goethe). Das Volkstum ist die Darstellung, „der gegenständliche Ausdruck der Volkheit“.[8]) Das Gegenständliche, das vom Volk geprägt, „aber dann in gewisser Unabhängigkeit für sich da ist, nennen wir mit Jahns Wort „Volkstum“.[8]) Volkstum ist hier etwas real Objektiviertes, dem ich seine „Struktur“ ablesen kann: „an der Struktur des Volkstums kann ich als an einem realen Objekt das Wesensgesetz eines Volkes untersuchen . . . .“[8]) Real- und Idealkategorien gehen hier im Dämmerlicht der Sprache durcheinander; man darf das wohl mit „Metaphysizierung“ bezeichnen. In der Tat wird das Volk jetzt ganz und gar vergottet, denn „das Volk ist eine Idee Gottes“. Der Gedanke jedoch ist auch unter diesem Überbau noch vorhanden, daß im Volkstum alles „eines Wesens ist, was zu einem Volke gehörig erscheint“.[8]) Jenes Gemeinsame, das im Volk als lebendem Wesen bewegend ist, wird als sein „Schicksal“, sein Entwicklungsgesetz gefaßt — nun also nicht als reales Sein, sondern als Form und Kleid, Vollzug und Bahn vorzustellen. Dichtung, Sprache, Sage usw., alles Objektivierungsformen des Volkstums, gehören nicht nur dem Einzelnen, sondern sind „Volkstum“, nicht „Personentum“.[8])

Von diesem einen Pol der Begrifflichkeit läßt sich nun, mit allmählichen Übergängen, zu einem andern gelangen.

Eine doppelte Entwicklungslinie geht im Volkstumsdenken nach Jahn durch das 19. Jahrhundert. Die eine mündet in die politisch-wirtschaftliche Betrachtungsweise, die andre in die psychologische Schule der Völkerpsychologie ein.[9]) Riehl brachte das beiden gemeinsame naturwissenschaftliche Interesse mit. Dabei ist in ihm noch die alte Vorstellung vom Volksgeist und der Volksseele als den bewegenden, formbildenden Kräften lebendig.[10]) Er spricht von dem „wunderbaren Organismus einer ganzen Volkspersönlichkeit“. Indessen wirft es auf diesen Begriff der „Volkspersönlichkeit“ ein eigentümliches Licht, wenn Riehl sagt: „Dem Küstenbewohner wird Mutterwitz und Wissen gleichsam vom Meere an den Strand geworfen, das Meer macht ihn zum Genie der Volkspersönlichkeit.“[11]) Hier sind es äußere Bedingungen, die eine Anlage allgemeiner Art besonders ausbilden. Auch „Volkstum“ und „Volkscharakter“ sind für Riehl gleichsam nur Wirkungen der äußeren Natur

[8]) W. Stapel: „Volk und Volkstum“ in „Die Neue Front“, hrsg. v. Moeller v. d. Bruck u. a., Berlin 1922, S. 80 ff., 87. [8]) ib. S. 87, 86, 85.

[9]) Vgl. Spamer a. a. O. S. 75 f.

[10]) A. Spamer: „Die Volkskunde“ in „Grundzüge der Deutschkunde“ II, Leipzig, S. 251.

[11]) W. H. Riehl: Land und Leute (Die Naturgeschichte des Volkes . . . . Bd. I, Stuttgart 1861), S. 152.

als Ursache:[12]) Das Hauptziel Riehls ist die Erforschung der Abhängigkeit der gegenständlichen Volkskennzeichen von den natürlichen Bedingungen soziologischer, geographischer und anderer Art. Er will den Volksgeist an „den 4 großen S: Stamm, Sprache, Sitte und Siedlung" studieren. Wir sind hier bei einer „Naturgeschichte des Volkes" angelangt, ein geistiges Wesen ist hier nicht mehr absolut gesetzt.[13])

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das Volkstumsdenken ein positives, einseitig politisches Denken, auf den Staat und seine Vorherrschaft gerichtet. Die neue Gründung des Reiches von Versailles schien auch eine innergeistige Rechtfertigung zu verlangen, dem imposanten Körper mußte auch eine Seele eingehaucht werden. Solche Unternehmen[14]) beweisen fast alle die Bedeutung der geistigen Kulturgüter, des Denkens, und der Dichtung für das neue starke Selbstbewußtsein des Staates und des Staatsbürgers. Sie zeigen eine staatspolitische Pragmatik und Programmatik, welche auch noch die Schriften eines Paul de Lagarde durchzieht. Selbst die Ansicht des Mannes, der als Antipode Jahns angesehen werden kann, des württembergischen Kanzlers R ü m e l i n ,[15]) mündet in den Satz, daß nur im Staat das Volk zu einem beseelten, persönlichen Wesen werden kann. Die Front dieser fesselnden Gedanken ist bezeichnet durch den Gegensatz zu Hegel und durch die Ablehnung von Hegels objektivem Geist. Wenn Rümelin ein Kulturvolk als einen Organismus bezeichnet, so will er das keinesfalls verstanden haben als eine metaphysische Sonderheit, als die „Steigerung zum Volksgeist". Er kann „ein geistiges Einzelwesen ohne einheitliche Spitze eines Selbstbewußtseins" nur als Phantastik bezeichnen und er will seinerseits die soziologischen und natürlichen Strukturgesetze herausgearbeitet haben.[16])

---

[12]) ib. S. 192: „In der Absicht nun, ein nach breiten Massen angelegtes Land, ein in großen Zügen gestaltetes Volkstum dem aufs äußerste durchgearbeiteten kleinen Winkel des Rheingaues gegenüberzustellen, wenden wir uns zu den südbayerischen Hochflächen. Blicken wir zuerst auf die Eigentümlichkeiten des Landes." — ib. S. 248: „Man könnte den Volkscharakter unsrer Basaltgebirgsgruppe unter dem Gesichtspunkte des Kartoffelbaues darstellen, wie den Rheingauischen unter dem Gesichtspunkte des Weinbaues. Die Kartoffel übt vielleicht in keinem andern Striche Deutschlands so zwingende Alleinherrschaft, wie hier."

[13]) Auch Jahns Buch machte ja schon den Versuch, die „ethnographischen, politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und geistigen Zustände des deutschen Volkes" darzustellen. (Spamer, Hess. Blätter, S. 73 und 79.)

[14]) Einige habe ich schon genannt. Als Beispiele einer andern Schicht verdienen Erwähnung: Joesten: „Literarisches Leben am Rhein", 1899, und A. Schlossar: „Österreichische Kultur- und Literaturbilder", Wien 1879.

[15]) G. Rümelin: „Über den Begriff des Volkes", 1872. Reden und Aufsätze I.

[16]) Als solche Faktoren, die das komplexe Ganze Volk zusammensetzen, sieht Rümelin an 1. den Naturtrieb der Gruppierung, 2. Steigerung des Einzelnen durch Übereinstimmung, wodurch eben dann Tradition entsteht, 3. schließlich die natürlichen Unterlagen der menschlichen Geselligkeit.

Trotzdem wirkt die alte Wesensvorstellung noch nach. Denn nachdem der Kanzler gezeigt hat, daß der Begriff des Volkes „nicht durch rein objektive Merkmale fest umgrenzt ist", daß er vielmehr „erfordert subjektive Empfindung", — nachdem er eine vortreffliche Definition von Volk gegeben hat,[17]) äußert er sich dahin, daß Volkstum eben die Verwirklichung des Volkseins darstellt. Und dieser Mann, der vom Staat erst die Belebung des Volkes als eines persönlichen Wesens verlangt, ist doch allem Nationalstolz so abhold, daß er vielmehr die Menschheit als höhere Ordnung ansieht. Dieser typische Schwabe, der anfangs den „Volksgeist" (als Teilhabe am objektiven Geist) leugnet, erkennt doch eine „Idee der Menschheit" an, die höher steht als alles Volkstum. Er spricht von einem ganz metaphysischen „Genius der Menschheit", in dessen Dienst zu stehen z. B. für die deutsche Dichtung berufener Wesenszug sei.[18]) In dieser weltbürgerlichen Weite plötzlich steht er Jahn wieder nahe, dessen Metaphysizierung er doch ablehnt.

Eine Verbindung aller bisherigen Begriffe und damit eine breite Mittellinie konnte nicht lange ausbleiben, seitdem kleinere Darstellungen der genannten Art im neuen Reich zu einer Zusammenfassung drängten, einer Zusammenfassung, die dem ausgereiften staatlich-politischen Selbstgefühl, dem stolzen Aufstiegsbewußtsein der Nation entsprach. Diese Krönung gab im Jahre 1899 das Monumentalwerk „Das deutsche Volkstum", von Hans Meyer herausgegeben unter Mitarbeit eines Kreises von Fachgelehrten, unter denen sich fast nur erlauchte Namen finden: Kirchhoff, Köstlin, Mogk, Thode u. a.

Der Herausgeber selbst gibt eingangs den Rahmen des Werkes in einem Aufsatz: „Das deutsche Volkstum." Volkstum ist auch für ihn das Gemeinsame im Volkscharakter, das konstant und unzerstörbar ist. Volkstum ist eine psychisch einheitliche Grundlage, der Nationalcharakter, die Struktur eines „natürlichen Volkes". Es ist nicht möglich, diesen Volkscharakter aus einer Grundeigenschaft abzuleiten. Daher muß er von allen Seiten in allen seinen Erscheinungsformen betrachtet werden. Die Zusammenhänge dieser Erscheinungsformen sind die des Volkscharakters, der sie alle bewirkt. Die organische Verbindung der psychischen Eigenschaften und ihrer Erscheinungen in Leben und Geschichte

---

[17]) „Der Begriff des Volkes ist nicht durch rein objektive Merkmale fest umgrenzt, er erfordert auch die subjektive Empfindung. Mein Volk sind diejenigen, die ich als mein Volk ansehe, dem ich mich verbunden weiß durch unlösbare Bande." ib. S. 103. — „. . . wirtschaftlich gesundes, wehrhaftes, gegliedertes, vielseitiges, sprachgeeinigtes, schicksalverbundenes, staatlich einheitlich geordnetes und geformtes und Gemeingefühl gewährleistendes Gebilde" = Volk. ib. S. 105.

[18]) ib. S. 114 ff.

soll in Zusammenfassung des Volkscharakters und seiner Erzeugnisse das Volkstum ergeben. Meyer geht in den Bahnen Jahns, wenn er „die dem ganzen Volke innewohnende Denkungs- und Empfindungsart selbst" im Auge hat.[19]) Dieses Volkstum ist ihm ein „Produkt", das nicht „die geschlossene Summe seiner (des Volkes) Eigenschaften" allein, sondern das „aus dem Ineinanderwirken seiner verschiedenen Eigenschaften hervorgehende und aus seinen geschichtlichen Schicksalen sich entwickelnde psychische Produkt" ist.[20]) Einzelne Züge finden sich bei allen Völkern, nur das Ordnungsgesetz, die Anordnungsform, das „aus der organischen Verbindung aller dieser Einzelheiten entstehende Gesamtbild"[21]) ist das Wesentliche des Volkstums. Hier[22]) sehen wir also schon die Erkenntnis, daß man den Volkscharakter nur aus der Geschichte ablesen kann, und auf Seite 10 heißt es dann ausdrücklich: „Erst die ganze Geschichte eines Volkes gibt uns ein Bild von den immerwiederkehrenden Zügen seines psychischen Lebens, erst aus dem ganzen zeitlichen und ursachlichen Verlauf eines Volkslebens finden wir den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht."

Zugleich aber beruft sich Meyer auf den „Volksgeist", so wie ihn Riehl versteht, als Verbindung der „innersten Eigenschaften", als der Erkenntnis der „innersten Anlagen und Triebe".[23]) Und diese Züge will er am Einzelmenschen analysieren, um so den Volkscharakter, den Inhalt eines Volkstums „auf dem Wege der Synthese" zu finden. In den „allgemeinen Oberflächen unseres Seelenlebens", die er mit dem Netzwerk von „Gefühl, Wille und Vorstellung" einfängt, sieht er „aus unbekannten Tiefen die psychischen Eigenschaften emportauchen und so erkennbar werden".[24]) Jene unbekannten Tiefen bergen das Bedingende, die Wurzel. Meyer weiß sehr wohl, daß diese „Imponderabilien, unwägbaren, unmessbaren Kräfte"[25]) vorläufig „in mystischem Dunkel verborgen" bleiben. Und trotzdem er das weiß, entwickelt er auf der Oberfläche nun eine Synthese des deutschen Volkstums, aus dem Wesen des Einzelnen einen Volksgeist. Er verfährt nicht einmal historisch, indem er die häufigsten Züge zusammenträgt (er wäre dann auch schwerlich zum Ziel gelangt), sondern geht von dem vagen, begrifflich nicht sauber und nie ohne Zirkelschluß

[19]) ib. S. 8.
[20]) ib. S. 8.
[21]) ib. S. 8.
[22]) ib. vgl. S. 8—12.
[23]) ib. S. 11.
[24]) ib. S. 11 ff.
[25]) ib. S. 11.

überhaupt faßbaren deutschen Wesen auf.[26]) Es zeigt sich, wie sehr Theorie und Praxis hier noch klaffen, wie wenig sich Meyer über die Tragweite einiger seiner theoretischen Punkte klar war.

Eine ähnliche Zwiespältigkeit läßt sich nun bis auf unsere Tage verfolgen. Man will an dem geheimnisvollen, objektiven Etwas, dem Kern eines „Volkstums an sich" festhalten, man will sich seine Unfaßbarkeit, seine Unerkennbarkeit nicht eingestehen — man hat ganz richtige methodische Ansätze, vernünftige Einsichten in den historischen Charakter des Volkstumbegriffes, aber man sträubt sich, die Konsequenzen daraus zu ziehen, weil alsbald die eigenen Nationalgefühle beteiligt sind, weil man aus Ethos und Liebe nicht verzichten möchte auf eine Glorifizierung des eigenen Sein —, weil man zu gern als notwendig, ja mehr noch als sinnvoll, als irgendwie gewollt ansehen will, was man zu durchdringen strebt. Gleich der zweite Mitarbeiter Meyers, der kundige und bedeutende K i r c h h o f f , sagt einmal die hervorragenden Sätze: „Allerdings läßt sich die Eigenart keines Volkes . . . . bloß aus dem Einfluß seines derzeitigen Wohnraumes auf seine Entwicklung erklären. Aber „ursprünglich" im Sinne von uranfänglich, womöglich am jungen Morgen des Schöpfungstages geboren, ist kein Volk, die Summe seiner Eigentümlichkeiten vielmehr erst im Laufe der Zeit entstanden. Was hierbei ein natürlich umschlossenes Land durch Gängelung der geräuschlos, jedoch ohne Unterbrechung wirkungsvollen Verkehrsbewegung leistet, wird allzuleicht übersehen über den dramatischer einwirkenden Katastrophen der Geschichte und der mystischen „Begabung", die immer nur etwas Erworbenes darstellt."[27]) Und doch war es ihm vorher[28]) „oberflächliche Beurteilung, im neuzeitlichen Herauswachsen Österreichs, der Schweiz, des neudeutschen Reiches . . . . aus dem alten Germanien rein geschichtliche Vorgänge, Akte menschlicher Willkür, Wirkungen von Kriegen und Verträgen" zu sehen. Er will dabei selbstredend die Mitwirkung der

[26]) Wir haben es noch in allerjüngster Zeit an Wechßlers Buch: „Esprit und Geist" (vgl. Klemperers Besprechung im Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil., 48, 49) sehen können, zu welchen Mißdeutungen und Verfehlungen des Tatbestandes die Aufstellung d e s Deutschen, d e s Franzosen führen können (vgl. auch: Schwartz in Zeitschr. f. Dtkde. 1929, 655: „Weder die Kulturwissenschaft noch die Schule kann sagen, was deutsches Wesen ist, worin es besteht . . . .") Bei Meyer befindet man sich in weit flacherer und primitiverer Schicht, die eindeutig gekennzeichnet ist, sowie der Verfasser etwa zum Preis der „herrlichen deutschen Wehr- und Waffenfreudigkeit" sich hinreißen läßt. Der Deutsche ist langsam, aber stetig, der Franzose explosiv, aber rasch ermüdend, usw. Sogar die „induktive Entwicklungslehre" à la Haeckel ist für Meyer echt deutsch, und so will er auch Typen des Lachens scheiden: „. . . . . ein ostelbisches und ein westelbisches, ein tirolisches und ein schwäbisches deutsches Lachen . . . . ., die aber immer den bezeichneten Grundton gemein haben." (!)

[27]) a. a. O. S. 68.

[28]) ib. S. 42.

natürlichen Einflüsse der Landschaft usw. nicht vernachlässigt haben, aber er drückt sich doch so aus, als ob zwischen Geschehen und Ort ein teleologischer Urzusammenhang anzusetzen sei.[29])

Der kritische Überblick sei hiermit abgeschlossen. Er hat vor allem die Begriffsbestimmungen negativer Art geliefert. Wir möchten uns denen anschließen, die nicht eine romantische oder mystische Vorstellung mit dem Wort Volkstum verbinden. Das Volkstum ist als „geschichtlicher Faktor"[30]) zu würdigen, Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung eher als ein objektives prästabiliertes Sein. „Ganz bestimmte Anlagen und Charakterzüge, eine geographisch, geologisch-klimatisch, vor allem auch geschichtlich bedingte Eigenart der Angehörigen eines Volkes" bestimmen das Volkstum.[31]) Unter dieser Formel gewinnt Steinhausen auch die Kultur- und Bildungsfaktoren zu Elementen des Volkstums. Zwischen geschichtlich erworbenem Charakter und ursprünglichen Anlagen ist nur schwer zu scheiden. Dieser Prozeß der Entstehung des Volkscharakters ist gerade für die Urzeit kaum zu entwirren.[32]) Der bloße Zufall geschichtlicher Zusammenschweißung wirkt ein wie die natürlichen Momente. Volkstum ist, wenn auch früh geworden, nicht starr, sondern veränderlich, den historischen Bedingungen unterworfen. Kann es hier so erscheinen, als sei die Naturseite der Sache, die „Naturgeschichte des Volkstums" bei Steinhausen zu sehr betont, so führt eine doppelte Erwägung weiter:

1. Das Volkstum ist als gewordene historische Größe nur im Werden an seinen Erscheinungen, seinen „Objektivierungen", seinen Gegenständen zu erkennen.

2. Das Volkstum, bedingt in mancherlei Formen erscheinend, hat nicht eine mystische absolute Wesenheit, es ist aber als Summe aller wesent-

[29]) Was Köpp in dem völkischen Handbuch: „Deutsche Politik" (ed. Berensmann - Stahlberg - Koepp), Frankfurt a. M. 1926, über Volk und Volkheit sagt (und was er hauptsächlich bezieht aus dem Büchlein von Scholz „Das Wesen des deutschen Geistes", Berlin 1917, einem echten Kriegsprodukt), gipfelt in Stapels Metaphysizierung. Trotzdem ist erkannt: „aus Rasse und Landschaft erwächst das Volk nach Gesetzen, die erst in jüngster Zeit und noch in völlig ungenügendem Maße uns greifbar geworden sind". W. Stahlbergs anschließendem Beitrag „Das Deutsche Reich als nationaler Staat" liegt die mehr historische Auffassung zugrunde, nach der Volk ein gemeinsames Gewordensein bedeutet. Auch in Meyers Sammelwerk bietet der Historiker (Hans Helmolt: „Die deutsche Geschichte") vorbildliche und reife Grundanschauungen in solcher Richtung, zumal hier größte Kenntnis, Materialbeherrschung und sichere Ruhe waltet.

[30]) G. Steinhausen: „Kulturgeschichte und Volkskunde" in Arch. f. Kulturgeschichte VIII, 129.

[31]) Ich weise wie Steinhausen auf W. Wachsmuths „Geschichte deutscher Nationalität", Braunschweig 1860, hin.

[32]) ib. S. 141.

lichen Äußerungen des Volkes Inhalt und Inbegriff des Wesens.[32a]) „Jene geistige Gemeinschaft, die das Volkstum ausmacht, muß auf die Grundlagen des geistigen Lebens gehen, auf die Grundfragen des Geistes, auf das geistig Lebenswesentliche; diesen wesentlichen Inhalt des Geistes nennen wir Kulturinhalt." In solchen Worten kommt Spann[33]) mit Steinhausen überein. Wir nehmen Spanns Satz an: „Volkstum ist etwas Geistiges, beruht auf geistiger Gemeinschaft." Ja, man muß noch weiter sagen, daß Zugehörigkeit auf dem Willen und dem Sich-zugehörig-fühlen mit eines Volkes Wesen beruht, daß Teilhabe an ihm und Eingang in es auf Grund seelischer Wahlverwandtschaft möglich ist. Spann selbst lehnt Staat, Rasse und Sprache als die Größe ab, in denen unmittelbar das Volkstum liegt, die das Volkstum sind. „Staat, Sprache, Rasse sind wohl mächtige Bedingungen des Volkstums",[34]) und weitere Bedingungen treten hinzu: die wirtschaftliche Gemeinsamkeit, das Klima, Recht, Sitte und Brauch. Das Volkstum aber ist „eine Geistesart, eine bestimmte Weise des Fühlens und Denkens, Empfangens und Gestaltens . . . ., die jene bevorzugte geistige Gemeinsamkeit mit den Volksgenossen gibt, welche das Volkstum ausmacht".[35]) Wir werden nicht alle natürlichen Bedingungen, nicht die biologischen Faktoren so ganz zurückstellen, wie Spann es tut. Aber darum bleibt doch sein Hinweis grundlegend, daß „das Geistige einzig und allein, die innere Wesenheit jener Inhalte dieses Gepräge ergibt".[36]) In der Biologie gibt es neuerdings den Begriff der „Reaktionsweise, Reaktionsnorm" für geistige Eigenart von Individuen, Typen, Arten. Wenn für einen Augenblick gestattet sei, vom gesellschaftsbiologischen Gesichtspunkt das Thema zu beleuchten, so könnte man mit Lars Ringbom sagen, bei dem die Reaktionspsychologie klug auf die Frage der Rasse, Sprache, der Nation usw. angewendet ist: „Alle zufälligen und beständigen Veränderungen, denen ein Organismus in Folge Einwirkung innerer und äußerer Reize oder beider zusammen unterliegt, werden von der modernen Biologie zusammengefaßt unter dem Begriff Konstitution oder Reaktionsnorm."[37]) Von hier übertragen wir den Begriff in die kulturwissenschaftliche Sphäre und sehen Volkstum als die

[32a]) Zum gefährlichen Begriff des deutschen oder eines anderen „Wesens" vgl. Zeitschr. f. Dtkde. 1929, 655.

[33]) „Vom Wesen des Volkstums. Was ist deutsch? . . ." 3. Aufl. Berlin 1929, S. 6.

[34]) ib. S. 5.

[35]) ib. S. 6.

[36]) ib. S. 7.

[37]) Lars Ringbom: „Stridande makter och stridiga mål" (Streitende Mächte und strittige Ziele) Helsingfors, Holger Schildt, 1921, S. 11. Ich erwähne noch des gleichen Verfassers späteres Buch: „Kulturens Förnyelse" (Die Erneuerung der Kultur) in „Nutid och Framtid", Stockholm 1925, in das das erstgenannte noch teilweise aufgegangen ist.

Reaktionsweise der Menschen an, die von den gleichen inneren und mannigfachen äußeren Faktoren wechselnd beeinflußt werden im Laufe einer langen ablaufenden Zeit und Geschichte. Ein Volkstum haben heißt:

1) Gemeinsam bestimmten äußeren natürlichen Faktoren ausgesetzt sein.

2) Durch gemeinsame Kulturinhalte bestimmt werden und vor allem durch die folgenden „Gebiete des geistigen Lebens: Sittlichkeit, Religion und Weltanschauung (Philosophie), Wissenschaft und Kunst".[38])

3) Unter diesen Faktoren eine lange handlungs- und geschehnisreiche Zeit gemeinsam stehen, also unter den wandelnden Ereignissen der Geschichte zu einer Not- und Gefahrgemeinschaft (Stahlberg) geworden sein, und

4) in dieser Wandelbarkeit durch Raum (1), geistige Tradition (2), Geschichte und Zeit (3) eine bestimmte Reaktionsweise erhalten, die nun nicht starre feste Form, sondern werdendes Wesen ist.

Nur eines muß jetzt noch hinzugefügt werden. Das Volkstum ist eine gewordene Größe und nur als solche erkennbar. Und daher wird die „Reaktionsweise" faßbarer, deutlicher, umfänglicher, je weiter weg von den uns fernliegenden Frühstufen wir sie erfassen. Die frühe Entwicklung des Volkstums ist nur sehr schwer entwirrbar, hier droht die Gefahr von Schlagworten.[39]) Tobler[40]) findet, daß die Nationalität als literarisch-künstlerische Größe nur geschichtlich nachzuweisen ist, daß hier die Anhäufung der feinsten Züge zum Totaleffekt erst in neuerer Zeit sichtbar werden könne.[41]) Da erhebt sich dann die Frage, ob nicht auf dem Gebiete der Literatur die Betrachtungsweise Anwendung finden kann, wie sie die geschichtliche Landeskunde, die Mundartenforschung und Dialektgeographie neuerlich so sehr gefördert hat. Wie mit den Stämmen den Dialekten, Dialektgrenzen, den Hausformen und Siedlungsnamen, so steht es vielleicht mit der Differenzierung von Volkstümern überhaupt: sie sind als „Reaktionsnormen" nur geschichtlich entstanden, erkennbar, die Wege ihrer Entstehung sind von vielen Faktoren der politischen, territorialen, handels- und verkehrstechnischen Entwicklung bestimmt, Vorgänge jüngeren Datums, als wir bisher annahmen. Volkstümer kom-

[38]) Spann a. a. O. S. 7.

[39]) Steinhausen a. a. O.

[40]) Tobler: „Über Schweizerische Nationalität" in Kleine Schriften. . . . . S. 25 ff.

[41]) Ähnliches bei Ratzel: „Anthropogeographie", 1899, S. 45, 46, 103, 212 f., 236 u. a. m., und Wychgram: „Die deutsche Dichtung", S. 48 f., 103 f., 212 f., und sonst in Meyers „Volkstum" S. 622.

men den Völkern erst spät ins Bewußtsein,[42]) so wie den Kindern ihr Individualbewußtsein erst im Erwachsen. Eigenart des sächsischen Stammes kommt „erst gegen Ausgang des Mittelalters" in Betracht.[42])

Wie wäre es, wenn die Gliederung der Einheit des Volkstumskörpers (nach Stämmen und Landschaften, vgl. Spann S. 12) derselben Auffassungsweise unterworfen würde?

Volkstum als Wesen im Werden einer Gemeinschaft unter äußeren Voraussetzungen und Einflüssen, gemeinsamen geistigen Kulturinhalten und gemeinsamem schicksalhaften Geschichtsbewußtsein erscheint demnach als ein lebendiges Gebilde so zusammengesetzter Natur, daß es zunächst nur gefühlsmäßig und als Ganzes begriffen werden kann. Die Erkenntnis kann es nur konzentrisch zusammenschauend von allen seinen Bedingungen und seinen Ausdrucksformen aus fassen. Solche sind: a) die natürlichen Bedingungen von Boden, Wirtschaft, Klima, Lage, b) Rasse, Staat, Stammestum und soziale Schichtung, sodann Sprache, Volksgut, Religion, Kunst, Wissenschaft, Philosophie, c) schließlich (dynamische Faktoren) Geschichte und Kulturmorphologie.

II. DICHTUNG.

Die Dichtung ist einer der Faktoren, die Ausdruck und Erscheinung, zugleich aber auch Bedingung und Voraussetzung des Volkstums sind, wie wir gesehen haben. Das eigentümliche Wechselverhältnis, in dem dieser Einzelfaktor zu dem übergeordneten Gesamtinhalt Volkstum steht, erfassen wir vielleicht vergleichsweise am besten mit dem mathematischen Begriff der „Funktion". Dichtung und Volkstum stehen im Funktionsverhältnis zueinander. Und das heißt weiter, daß Dichtung in diesem Verhältnis auch zu all den Teilwesenheiten steht, die erst zusammen das Volkstum ergeben. Somit ergibt sich als unsere Aufgabe jetzt: dieses Gesamtfunktionsverhältnis können wir fassen und darstellen nur durch Aufspaltung in die Einzelvorgänge. Das Verhältnis von Dichtung und Volkstum darstellen heißt — besonders in einem Buch, das zum systematischen Bild der heutigen literaturwissenschaftlichen Bewegung beitragen soll —, das Funktionsverhältnis von Dichtung und den übrigen Faktoren des Volkstums systematisch beleuchten. Das Ganze kann hier nicht dem kühnen Griff, sondern nur an langsamer Analyse und aus dem Einzelnen sich entrollen. Die Reihe der sich auswirkenden Teilfunktionen ist in ihrem Werden an sich schon das Ganze — so entspricht es wohl folgerichtig unserer Begrifflichkeit. Man erwarte nicht eine massive Formel; es ist nur das Verstehen und die Analyse der Teilvorgänge des Lebens möglich.

[42]) R. Wuttke: „Die Bevölkerung...." in „Sächsische Volkskunde", 1903, S. 175.

Ebenso problematisch und fragwürdig, wie der Begriff „Volkstum" ist der Begriff „Dichtung" und die hinter ihm stehende Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit hat unter dem Einfluß neuerer Volkskundeforschung ihre Einheitlichkeit und Geschlossenheit verloren, sie ist in zwei Teile auseinandergebrochen. Es ist nicht nötig, hier die Geschichte der Begriffe von Poesie und Volkspoesie auch nur skizziert wiederzugeben, weil es vielerorts schon eindringlich genug geschehen ist.[43])

Wir haben uns gewöhnt zu sagen, daß es persönliche Erlebnisdichtung erst seit dem 18. Jahrhundert gibt. Die Blickrichtung des 19. Jahrhunderts auf den Einzelnen und seine äußere Biographie, die Wertschätzung des Lebens und der Person statt des Werkes und des Überpersönlichen hat den Ausbruch jener Spaltung in hohe und niedere, persönliche und anonyme, Kultur- und Volksdichtung befördert. Die volkskundlichen Arbeiten von Hans Naumann haben diese Kluft ins Bewußtsein gehoben und beharrlich vertieft.[44]) Diese Spaltung der Wirklichkeit und des Begriffes Dichtung erschwert nun auch die Zusammensetzung des Volkstumsbegriffes aus vielen Faktoren. Wer nämlich Volkstum vor allem in naturhaft-organischer Weise versteht, es mit den Mächten von Blut, Stamm und Boden in Verbindung bringen will, wird es eher in solcher Dichtung zu erkennen trachten, die noch wachstümliche Verbindung mit den naturhaften Gegebenheiten aufweist. Und doch steht dem die andere Erkenntnis der gleichen Volkskunde im Wege, die Erkenntnis und Theorie von der typischen, undifferenzierten, allgemeinen Gleichförmigkeit der primitiven Geistes- und Kunstäußerungen. Umgekehrt wird der nur die persönliche Dichtung der hochkultivierten Oberschicht in Betracht ziehen wollen, der (wie Spann etwa) unter Volkstum „allein das Geistige" verstehen will, wie es in Kunst, Philosophie, Religion und Wissenschaft erscheint. Aber er läuft Gefahr, Erscheinungen für bedeutsam zu halten, die vom wirklichen breiten Volksleben abgeschnitten sind und sich ihrerseits bewußt in eine allgemeine, abstrakte und unvolkstümliche Wesenheit erheben.[45]) Macht nur die „Schicht der Gebildeten", nur ein kleiner Teil des Volkes jenes „Geistige" aus, das Volk ist? Oder gehört dazu auch das ganze Volk in seiner dichterischen Kunstäußerung?

Wir haben weder an dieser Stelle noch überhaupt Antwort auf die Frage zu geben, wie sie in dem oft behandelten Thema „Literatur-

[43]) Spamer, Naumann, Reallexikon etc.

[44]) Siehe Spamer a. a. O. zur Entwicklung bis zu Naumann.

[45]) Vgl. z. B. bei Wychgram: Goethe ist (S. 576) „die Krönung, der vollendetste Ausdruck deutschen Geistes", insofern „als er in allem . . . . . durchaus Persönlichkeit ist" — und doch S. 650: „Goethe gehört nur einem verhältnismäßig kleinen Teil des Volkes wirklich an", ein Tatbestand, der heute noch wahrer ist als 1899.

geschichte und Volkskunde" steckt. Unser Thema ist einerseits enger gestellt, andererseits aber auch weiter als jenes. Soll dort der weite Komplex „Literatur" zu dem kleinen „Volkskunde" in Beziehung gebracht werden, so müssen wir „Dichtung", die ein Ausschnitt aus dem Gebiet „Literatur" ist, dem auch das Volksgut umfassenden weitesten Tatbestand „Volkstum" gegenüberstellen.

Es dürfte einleuchten, daß die Volksdichtung, wie alles, was die „Volkskunde" betrachtet, ein Wesens- und Werdensfaktor im Vorgang „Volkstum" ist. Und die „Dichtung", die ja selbst als Komponente im Volkstum steckt, muß zunächst als Einheit den anderen Faktoren gegenübertreten. Sie so aus dem Ganzen herauszulösen, geht nur, wenn sie zunächst nur wesensmäßig, nicht methodisch geschieden gefaßt und aus ihr selber allein bestimmt wird.

Dichtung — und damit fallen alle Tatbestände der Literatur, die nicht Dichtung sind, fort — aber muß zunächst einmal und unzweifelhaft K u n s t sein, nicht Handwerk, nicht Wissenschaft, nicht Philosophie. Weiterhin ist sie Kunst mit dem Material der Sprache: Sprachkunst resp. Wortkunst. Alle echte Kunst will nun, sei sie individuell oder kollektiv, immer das wesentliche Verhältnis des Menschen zu den Grundlagen von Welt und Sein aussprechen, sie umkreist in Symbolen die ewigen Grundprobleme: Geburt, Tod, Gott, Erlösung, Liebe, Leid, Jugend, Alter, Natur und Geist. Sie ist insofern im weitesten Sinne unmittelbar religiös, und dieses Religiöse „klingt ab" (Tillich) in dem Maße, als sie kulturell, bildungsmäßig, bewußt und literarisch wird. Das ist die allgemein menschliche Grundlage der Kunst. Ihre Themen sind ewige, absolute, überzeitliche und überräumliche, unbedingte. Über den Kunstcharakter des Wortkunstwerks entscheidet, ob diese Themen ihren größtmöglichen existenziellen Ausdruckswert und Symbolgehalt darin finden. Die Aneignung eines Formelschatzes, einer Ornamentik, einer Vorstellungswelt, eines landschaftlich-sprachlichen Besonderen ist dem untergeordnet. In der unmittelbaren Wirksamkeit des religiösen Hintergrundes, im existenziellen Symbolgehalt ist die Form-Gehalteinheit autogen-schöpferisch, unableitbar. Von jener Kraft können die Elemente und Stilmittel so oder so abgewandelt, benutzt, entwertet werden, sie sind vor jenem Kunstcharakter relativ; und infolge davon natürlich auch d i e Kategorien d e r Stilistik, die auf solches den Hauptwert legt. Nicht weniger, nein nur um so mehr muß man auf dem Boden solcher Einstellung streben, die feinen organischen Unterschiede in jenen primären, kunsthaltigen Grundkräften stilistisch zu scheiden, hier die Verschiedenheiten feinster Art zu finden. Aber gerade hier muß eine stilistische Einzel-

forschung subtiler Art erst noch einsetzen. Wie mangelhaft sind wir gerüstet zu Aufgaben folgender Art: etwa die Dichtung der Volkstümer wesensmäßig nur aus ihnen selbst heraus strukturell zu scheiden; zu sagen was deutsch, was spanisch, was schwedisch ist an Dichtwerken. Es ist ersichtlich, daß man hier besonders auf der Gestaltseite der Sache weiterzukommen versuchen wird, mit jenem „neuen Sehen", von dem Walzel und Pongs[46]) sprechen, den existenzhaften Charakter der poetischen Wirklichkeit zu fassen. Die wirkende Gestalt muß erfaßt werden. Die Einheit der Dichtung ist so zurückzugewinnen und braucht nicht zu der fruchtbaren, erfolgreichen Arbeitshypothese von der Ober- und Unterschicht, vom „gesunkenen Kulturgut" in Feindschaft und Spannung zu treten.

Natürlich sind die Grenzen des Dichterischen fließend, natürlich kann Wortkunst in Wortkünstlichkeit übergehen, die sich breit macht, wo das Leben und die Bildlichkeit schon verschwunden sind. Man fürchte nicht, daß hier dem subjektiven Ästhetizismus Tür und Tor geöffnet wäre. Wenn als klare Aufgabe erkannt wird das „konkrete Eindringen in die Gegebenheiten der einzelnen Kunstwerke . . ."[47]) dann herrscht „jener tiefere Zwang zur Selbstbesinnung" als wohltätiges Regulativ, „der die Literaturwissenschaft heute zwingt, ihr an den geistigen Synthesen vertieftes Sehen wieder gerade im Nächstliegenden fruchtbar zu machen . ." Diese Forderungen gehen . . . . überall auf phänomenologische Entscheidungen . . . . ."[47]) — Von der Einheit der Dichtung, der nur methodischen und epochalen Scheidung in Kunst- und Volksdichtung sind auch die spärlichen Versuche ausgegangen, die bereits unternommen worden sind zur Klärung des Verhältnisses von

III. DICHTUNG UND VOLKSTUM.

Die „volkstümliche Dichtung" pflegt man mit deutlicher Inkonsequenz bald zu tadeln, bald zu loben. Man hält sich da, wo hohe Einzelleistung fehlt, an die Volksdichtung, aber oft nur notgedrungen; man empfindet zwar ihre besondere Güte, man mißt aber ihren Wert tadelnd an den Maßstäben der „hohen Dichtung".[48])

Was nun die Vorläufer in der Behandlung unseres Themas angeht, so fallen die Büchlein von L. Habrich: „Deutsches Einheits- und Stammesbewußtsein im deutschen Schrifttum von den Anfängen bis zur Gegen-

[46]) H. Pongs: „Zur Methode der Stilforschung" in GRM 1929, XVII, S. 256 ff.
[47]) ib. S. 259 (und 262).
[48]) Vgl. die Ausführungen zum Stilbild dieser Schicht in meinem Buch „Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa . . . .", Frankfurt 1930, S. 9 ff. und 172 f.

wart . . . .", 1888 und A. Harpf: „Über deutschvolkliches Sagen und Singen. Streifzüge im Gebiet deutschen Schrift- und Volkstums mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Ostmark", Leipzig 1898 unter die Klasse der schon erwähnten romantischen Darstellungen, die im Dienst der nationalen Idee stehen. Strebt man hier, umgekehrt wie heute, aus der landschaftlichen Verschiedenheit durch Vergleichung das Allgemeindeutsche herauszuschälen, so liegt die Güte des ansprechenden Büchleins von Grupp: „Der deutsche Volks- und Stammescharakter im Lichte der Vergangenheit", Stuttgart 1906 in seiner flüssigen und klugen Einkreisung bestimmter Landschaftsentwicklungen. Hierbei stehen neben Allgemeinheiten doch schon zutreffende Anschauungen über die Bedeutung der politisch-wirtschaftlichen Triebkräfte. Auch Wychgram, der in Meyers Sammelwerk die deutsche Dichtung behandelt, war sich der Schwierigkeit des Unternehmens bewußt: den „Kern", die ursprüngliche Anlage aus den Äußerungen zu erschließen, was er zum ersten Male unternahm. Aber auch er ging alsbald von allgemeinen, „typischen" Wesenszügen aus, wo doch das Wesen sein Ziel war und nicht Voraussetzung hätte sein dürfen. Da ist denn der Deutsche „Persönlichkeit", der Romane kennt nur Typen. Es ist ihm nicht Überhebung, „wenn wir auch auf diesem Gebiete (dem Volksliede) dem deutschen Volk Größeres, Schöneres zusprechen, als alles das ist, was andere Völker besitzen." Diesen charakteristischen Widerspruch, wenn es nur Volkstumsgut zu verteidigen gilt, zeigt Wychgrams Abhandlung noch an mehreren Stellen. Hier wird nicht untersucht, sondern „hingenommen". Unter den auseinanderstrebenden Zügen der Einzelepochen ist das heilige Volkstum die zwingende Macht, die in ihrer Schicksalhaftigkeit Ordnung und Sinn erzwingt. Selbst die stoffhafte Formlosigkeit der deutschen Dichtung im Reformationszeitalter haben wir hinzunehmen „als ein Ergebnis unserer ursprünglichen Art". Aber ebenso gehört es zu unserer ursprünglichen Bestimmung als ein Ergebnis des „innersten Wesens unserer nationalen Art", — ein Ausdruck der Einheit der Dichtung —, daß ihr später eine zweite Blüte entspringt. W. fühlt wohl, daß hier die Einheit fast gesprengt wird, daß die Verbindung der riesigen Gegensätze zum Problem wird für eine Auswertung für das Volkstum. Und deshalb faßt er die klassische Dichtung als ein „elementares großes Ereignis der Geistesgeschichte".[48a]) Gerade diese Gegensätze machen die Spannweite des Volkstums aus, eine Auffassung, die man gelten lassen kann. Und so waltet schließlich auch in diesem großen, teils vorzüglichen Aufsatz (wenn

[48a]) a. a. O. S. 638.

er auch in Einzelfragen veraltet ist) die Ansicht, daß ein Volkstum aus der Geistesgeschichte abzulesen sei, als identisch mit dem Wandel der Blütezeiten in der Dichtung.[49])

Eine einfache Aufzeigung des Volkstums als einer fest umrissenen Größe in der Dichtung ist unmöglich. Unmöglich ist eine runde Formel, die d a s Wesen einer Dichtung oder Teile einer Dichtungsgeschichte herausgreift und sie zu Inhalten des Volkstums abstempelt. Unmöglich könnte überhaupt das Thema: Dichtung und Volkstum in seiner Allgemeinheit anmuten. Erst recht schwierig scheint es in jeder speziellen Fassung zu werden. „Einzelne psychische Eigenschaften sind natürlich in gleicher Gestalt bei mehreren Völkern zu finden. Auch haben mehrere Völker gewisse Gruppen von psychischen Eigenschaften gemeinsam . .“[50]) Das Verhältnis von Dichtung und Volkstum ist ein ganz und gar dynamisches, bezeichnet ein lebendiges Geschehen, ein Sein in steter Verwandlung. Man muß es vor den schnell fertigen und erstarrten Vorstellungen bewahren. Dann leisten wir der Wissenschaft wie den Völkern selbst den Dienst, auf den in der gegenwärtigen geistesgeschichtlichen Lage so viel ankommt.

Volkstum, das ist das „Gesamtbild, das aus der organischen Verbindung aller dieser Einzelheiten entsteht“,[51]) abhängig von den Einflüssen der umgebenden Stoff- und Ideenwelt, in Gestaltungen geformt, in stetem geschichtlichem Leben fortschreitend und insofern frei und undefinierbar. — *Dichtung,* das ist ein Gestaltungsbereich, ein Verdichtungskern solcher „Reaktionsweise“ im Material der Sprache und Schrift, gespeist von jener Summe alles Einzelnen, ebenfalls abhängig von den Einflüssen der natürlichen Umwelt und Bildungskräften, die schon vergeistigt sind, und von der fließenden Zeit. Dichtung erhebt sich aber weiterhin als wirkende Gestalt, als verleiblichtes Symbol der Beziehung zum abklingenden Hintergrund des Lebens ins Allgemeine, Abstrakte, unbedingt Freie — und stellt so ein Geflecht von Abhängigkeit und Freiheit, Verdichtung und Verflüchtigung, Findung und Überwindung der Reaktionsweise dar, mit der es in organischer Verbundenheit steht. Dichtung, das ist schließlich ein Ergebnis, ein neues Glied an der Entwicklungskette der Reaktionsweise eines Volkes. Als solches bestimmt es den weiteren Verlauf mit, ist als eigengesetzlicher Faktor zu Rückwirkung auf und Mitwirkung

[49]) Ich erwähne nur noch die unerfreuliche Schrift von A. Wirth: „Deutsches Volkstum = Deutsche Wiedergeburt . . . . Schriften zur nationalen Kultur“, hrsg. von E. Wachler, Zürich und Leipzig, und die guten Ausführungen von Zerkaulen: „Dichtung und Volkstum“ = Ostdeutsche Monatshefte V, 1066.

[50]) Meyer a. a. O. 8; das hätte Meyer nur ernsthaft beherzigen sollen!

[51]) Meyer a. a. O. 8.

an dem Entstehen jenes dynamischen Lebenszusammenhanges übergegangen und erhebt die Aneignungsform, das Ordnungsgesetz, die „Reaktionsnorm" ins Bewußtsein, klärt, verwirklicht, entwickelt sie damit.

Methodisch folgt hieraus ein Doppeltes: Man kann entweder die Bedingtheit der Dichtung durch das Volkstum behandeln — oder umgekehrt die Einwirkung resp. Rückwirkung der Dichtung auf das Volkstum. Hier kann es sich nur darum handeln, theoretisch und systematisch zu schildern, wie man hierbei unseres Erachtens verfahren müßte. Deshalb wird den vielen Darstellungen der Geschichte der deutschen Dichtung von uns keine neue hinzugefügt werden, auch keine unter dem Gesichtspunkt des vorliegenden Themas. Denn sie ist noch lange nicht möglich, und so ungenügend jene vielen erwähnten Überblicke auch sind von unserm Standpunkte aus, so genügen sie eben, solange der Grund für eine angewandte Volkstumsuntersuchung noch nicht tragfähiger ist. Die Funktion von Dichtung und Volkstum kann über gefühlsmäßige, voreilige „Synthesen" hinaus nur dann gründlicher erkannt werden, wenn sie in Einzelanalysen zerlegt, auf ihre Teilvorgänge beobachtet wird, und aus diesen Sondervorgängen heraus zu existentieller Einheit historisch zusammentritt. Demzufolge setzen wir Dichtung in Beziehung zu der Reihe der Faktoren, die das Volkstum ausmachen, und beginnen hier mit der „Naturseite" jenes Grundverhältnisses.

A. *Dichtung und Rasse.*

Der Rassencharakter bestimmt zweifellos aufs stärkste die Eigenart einer Dichtung wie eines Volkstums. Wer unvoreingenommen ist, muß zugeben, daß hier größte Vorsicht geboten ist und daß die Rassenkunde erst am Anfang ihrer wissenschaftlichen Konsolidierung steht. Es gibt ja keine reinen Rassen, keine reinrassigen Völker heute in Europa, wir müssen durchweg mit Mischungen rechnen. Schon die Zuweisung seelischer Eigenschaften an einzelne Rassen hat ihre Schwierigkeiten. Noch unentwirrbarer wird das Problem der Mischung solcher seelischen Eigenschaften in langer Geschichte. Auch das Mendelsche Gesetz hilft hier noch nicht weiter. Es herrscht noch keine Einstimmigkeit unter den Rassetheoretikern, ob Rassenmischung schädlich oder förderlich ist. Rauschenberger[52]) sieht Völker mit Rassenmischung als philosophisch besonders begabt an. Die Genies, sagt man, entstehen in den Randgebieten. Dafür ist besonders der Osten ein Beispiel und seine Fruchtbarkeit in

[52]) „Das philosophische Genie und seine Rassenabstammung", Frankfurt a. M. 1922.

der geistesgeschichtlichen Bewegung Deutschlands. Grupp[53]) sieht den Charakter des Preußentums, die Mischung von Selbständigkeit und Unterordnung, Adel und Pflichtsinn wesentlich mitbestimmt durch die „gesunde Mischung" mit Slawen. Reinrassige Volksstämme sind nach Rauschenberger[52]) reich an Talenten und Kunstcharakteren, aber arm an Genies (Friesen, Westfalen, Oberhessen). Aber freilich gilt noch heute, daß „gegenüber dem Genie alle Vererbungstheorien versagen".[52]) Zudem ist der Begriff Genie fließend. — Eine Frage besonderer Art ist die der Kelten und der europäischen Urbevölkerung. Man neigt heute immer mehr dazu, die Kelten und Germanen wesentlich nicht zu trennen. Es hat das z. B. für Nadlers Werk seine Folgen, in dem verschiedentlich die Unbekannte der „Vorbevölkerung" eingeführt wird zur Erklärung bestimmter literarischer Erscheinungen.[54]) Das heißt mit unkontrollierbaren Größen arbeiten. Der Prozeß der Gewordenheiten des Volkscharakters ist namentlich für die Urzeit nicht mehr entwirrbar.[55]) Das Buch von Driesmanns: „Das Keltentum in der europäischen Blutmischung" erkennt im Keltoromanischen sozusagen das Ewig-Weibliche, im Germanischen das Ewig-Männliche.[56]) Demnach wäre keltisch die Gesellschaftssatire, Salonkomödie, das Familienschauspiel, germanisch, nämlich männlich die Gedankendichtung. Solche kühnen Behauptungen enthalten nur einen winzigen Kern von Vernunft: die Zurückführung der Rasseeigentümlichkeiten auf Reaktionsweisen und die Vergleichung solcher Reaktionsweisen mit den individual- und sexualbiologischen. Dieser Gedanke ist nicht neu. Ähnlich und viel überzeugender hat ihn neuerdings L. Ringbom durchgeführt. Auch er bezeichnet die Reaktionweise der Germanen als männlich: sie geht auf den Selbsterhaltungstrieb zurück, zeigt besseres Beherrschen der äußeren, physischen Situation und ist individualistischer. Als weiblich, kollektivistisch, die psychische Situation besser beherrschend usw. werden die Slawen, insonderheit die Russen bezeichnet.[57]) Man sieht, bereits in der Zuordnung zu dem weiblichen Typ herrscht keine Übereinstimmung. Ringbom selbst aber lehnt den rein bluts- und vererbungsmäßigen Rassenbegriff ab: „In biologischer Bedeutung heißt „Rasse" die von den Vorfahren geerbte Reaktionsweise."[57]) Das verweist

[53]) a. a. O. 31.
[54]) Vgl. meinen Aufsatz „Das Elsaß als ‚geistige' Landschaft . . ." im Elsaß-Lothringen Jahrbuch VII, 22 ff.
[55]) Steinhausen a. a. O.
[56]) Nach Karl Bleibtreu: „Die Verrohung der Literatur", Berlin 1913, S. 56.
[57]) a. a. O. S. 25, 59, 74.

uns an die übrigen Faktoren dieser Reaktionsweise. Und Ringbom hat sich weiter dahin ausgesprochen, daß Rassenzugehörigkeit auch etwas Geistiges[57a]) ist, daß es mit vom Willen abhängt, sich zu einer Rasse zu rechnen, von der Wahlverwandtschaft einer seelischen Beheimatung. „Es ist schließlich . . . .[57]) eine reine Gefühlssache, welcher Rasse man angehört. Wenn überhaupt, dann kann man hier merken, daß Sympathie und Antipathie die Zugehörigkeit zu einer Rasse bestimmen."

„Daß es keine eigene germanische Rasse gibt", braucht für Fritz Kern[58]) nicht mehr nachgewiesen zu werden. Vor allem aber hören wir hier die Ansicht, daß „die Wissenschaft über keine Methoden verfügt, um die wechselseitige Bedingtheit seelisch-leiblicher Rassenzüge genau und objektiv festzulegen. Alles, was hierüber bisher geäußert wurde, beruht auf Intuition."[59]) Es ist interessant, zu erfahren, daß die neuere Rassenkunde demgemäß zu den kleineren Einheiten übergeht und auch die Gau-, Sozial- und Volkseigenarten in primären Sozialtypen erfassen will, um die Faktoren von Beruf, Umwelt und Kultur zu scheiden. Natürlich ist die „teils unbewußte, teils mit dem erwachenden Nationalgefühl auch ins Bewußtsein tretende volkliche Eigenart" nicht mit den anthropologischen „Meßgeräten faßbar". „Die Gemeinschaft eines volklichen Typus ist überrassisch . . . .[59]) Man hat vielfach (wenn auch bisher ohne Beweise) behauptet, daß der Rassenmischung der Wert zukomme, schöpferische Spannungen im Individuum zu erzeugen." Eine rassenmäßige Betrachtung auch der Dichtung tut in betreff des Judentums gut, sich von hetzerischen Werturteilen zu befreien und erst einmal Klarheit zu schaffen über die Rassenmischungen, die das heutige Judentum darstellt.[60]) Ginge man dann dazu über, den Einschlag solcher Reaktionsweise in die nationalen Dichtungen vergleichend zu erforschen, so wäre damit mehr geholfen, als das Judentum in Bausch und Bogen als Erzfeind der nordischen Dichtung hinzustellen. Was die letztere Bewegung angeht, so kann hier deutlich werden, welchen Wert gerade die Dichtung gewinnen kann für die Bewußtwerdung und Anfachung volkstümlicher Vorgänge in rassischem Sinn. Der gemäßigte Standpunkt Fritz Kerns zeigt klar, wie hier die Dichtung,

---

[57a]) Die Fachanthropologie kommt „immer mehr zu der Überzeugung, daß die menschlichen Rassen gewissermaßen als Folge der körperlichen Unterschiede . . . . auch solche der geistigen Eigenschaften aufweisen . . . .", so O. Reche in Zeitschr. f. Völkerpsychologie und Soziologie IV, 1928, 438.

[58]) „Stammbaum und Artbild der Deutschen und ihrer Verwandten. Ein kultur- und rassengeschichtlicher Versuch." München 1927, S. 121.

[59]) ib. S. 57, 59, 239, 241.

[60]) ib. S. 250 f.

zwar nicht in ihrer totalen Entwicklung, sondern in Auswahl, zurückwirkt und benutzt wird zur Festlegung der Reaktionsweise. Kern gewinnt gerade an dem Stil und Gehalt der altgermanischen Dichtung seinen Begriff der nordischen Rasse, die ihm ein Wesensbegriff, eine Gruppengeistigkeit, ein Ideal ist. Heldentum und sittliche Autonomie bestimmen ihm das Wunschbild der Herrenrasse und ihr Standesethos. Die nordische Bewegung will dies Ideal bewußt vertreten, es in Dichtung und Kunst aufzeigen und so vom Geistigen her eine Rasse formen, ohne die Rassenvorurteile zum modernen Nationalhaß zu steigern. Der „nordische Gedanke" in der Form, wie ihn Kern vertritt[61]) als ein Glied in der Kette der Heimatschutzbestrebungen, ist ernsthaft zu erwägen. Da Volkstum, wie Spann sagt, etwas Geistiges ist, so kann auch der nicht rein Nordische produktiven wie rezeptiven Anteil an dem Geist haben, „der unser Volkstum in erster Linie geschaffen hat". Also ist bei der Zurückführung der Dichtung und der Dichtungen auf die rassische Eigenart höchste Vorsicht, größte Vorurteilslosigkeit und weitherzigste Begrifflichkeit vonnöten. Man sieht hier aber zugleich, wie die Dichtung eingreifen kann in die Bildung von Rassenidealen, von Wertbewußtsein seelisch-kollektiver Art, und wir brauchen nur etwa an die neue Belebung der nordischen Adelswelt in Ernst Bertrams Gedichten zu erinnern. Einer deutschen Dichtung, die um jeden Preis nordisch-germanisch sein will, wäre freilich mit Hans Naumann[62]) entgegenzuhalten, daß wir keine Germanen mehr sind und werden können, und daß der historische Längsschnitt wie erst recht der gegenwärtige Querschnitt durch unser Volkstum solche Bestrebungen als abseitig und etwas weltfremd erscheinen lassen. Als Einschlag aber in das Gewebe werdenden geistigen Volkstums kann keine Forschung sich erkühnen, eine soziologische oder künstlerische Erscheinung ganz auszuschalten und für bedeutungslos zu erklären.

B. *Dichtung und Landschaft.*

Gibt man die Einwirkungen der Rasse und des Blutes auf Dichtung und Kultur preis, so wird man vielleicht um so nachdrücklicher die Bedeutung der Teilvolkstümer und die der natürlichen Grundlagen wie Boden, Landschaft und Klima behaupten. Aus „Stamm und Landschaft" will man dann vielleicht die Dichtungseigenart eines Volkstums ableiten. Es ist z. B. Steinhausens Ansicht,[63]) daß der Einfluß „der Landschaft, des Himmels, des Bodens" entscheidender wirkt auf die Kultur

[61]) ib. S. 279 und 280.
[62]) „Deutschkunde und Volkskunde" in Zeitschr. f. dt. Bildung, 1929, S. 635 ff.
[63]) a. a. O. S. 142.

als die Rassenzugehörigkeit. Indessen hat es mit den Einflüssen der äußeren Natur auf die Reaktionsweise seine eigene Bewandtnis. „Man pflegt oft zu meinen, daß die äußere Umgebung Einfluß auf den Volkscharakter habe. Bis zu einem gewissen Grade spiegelt er sicher die Natur, in der das Volk lebt. Aber das ist lediglich ein Ausdruck der Reaktionsweise des Volkes auf äußere Einflüsse. Verschiedene Rassen reagieren auf dieselbe Umgebung verschieden. Die moderne Biologie erkennt dem äußeren Milieu das Vermögen nicht zu, die Reaktionsnorm selbst ändern zu können. Die Reaktionsnorm einer Rasse ändert sich nur durch Mischung mit anderen Rassen.[64]) Und was die Teileinheiten der Stämme angeht, so weist Hellpach[65]) darauf hin, daß die Alemannen weder im alpinen noch im mittleren Gebirge ihre Schwerfälligkeit und Schwerblütigkeit verloren und die Franken, die Obersachsen ihren leichten Sinn auch in die Ebene gerettet haben. Ganz entschiedene Verurteilung verdienen nun die gutgemeinten und dilettantischen Versuche, erahnend und schauend ins Wesen einer Landschaft zu dringen, von ihrer „Seele" und von der Übereinstimmung bestimmter Bevölkerung mit dem „Wesen" ihrer Landschaft zu schwärmen. Der Rheinländer ist „wie" die Landschaft, der Niederdeutsche „wie" seine Landschaft, der Friese „wie" das Meer usw. Ich brauche nur darauf hinzuweisen, daß Züge, die Storkebaum[65a]) als typisch niederdeutsch bezeichnet, ebenso häufig als Wesen des Schwaben und auch dort gerade aus der Landschaft erklärt werden. Solche vagen Allgemeinbestimmungen und Stimmungsbilder führen zu nichts, sind wir doch „über viele Einwirkungen der Umwelt auf die geistige Entwicklung des Menschen keineswegs unterrichtet" [65b])

In diesem Zusammenhang gilt es klare Begriffe und klare Entscheidung. Daß Landschaft, Klima und Natur nicht ohne Einfluß sind auf die Dichter und die Dichtung, das ist auch unsere Ansicht. Wir sträuben uns nur gegen vorschnelle Festlegung und kühne Konstruktion solcher höchst subtilen Einflüsse und fordern zulänglichere und feinere Methoden und noch viel mehr Einzeluntersuchungen. Hierbei tut man gut, das Folgende streng zu scheiden:

---

[64]) Ringbom a. a. O. S. 58.

[65]) W. Hellpach: „Die geophysischen Erscheinungen", 2. Aufl., 1917, S. 279 f., 407 f.

[65a]) Deutsches Volkstum 1927, S. 355 f. „Der niederdeutsche und der rheinische Mensch, ein typologischer Vergleich". Auch Banses Aufsatz: „Geographie und Volkstum", = Deutsches Volkstum 1925, S. 740, muß hier als abschreckendes Beispiel genannt werden.

[65b]) S. Passarge: „Grundzüge der gesetzmäßigen Charakterentwicklung der Völker", Berlin 1925, S. 60. Trotzdem auch Passarges Ausführungen einen schwärmenden und fanatischen Dilettantismus verraten.

1) Es kann sich um die direkte Beeinflussung der Dichtung durch die Landschaft handeln.

2) Es kann eine feinere geistige „Synthese" vorliegen zwischen Landschaft und Dichtung, sodaß die Einwirkung durch die verdichtete unbewußte Aufnahme des Wesens der Landschaft geht. Solche Wesensbetrachtung der Landschaft, sei es ästhetisch, sei es historisch (Kultur- und Naturlandschaft unterscheiden!), muß dann nachfühlend erreicht werden.

3) Man kann untersuchen, inwieweit die Landschaft in der Dichtung zum Motiv genommen wird. Diese Beobachtungen führen dazu, die Rückwirkung der Dichtung auf das Bild der Landschaft in den Menschen zu erkennen.

Schon Ulrich Jahn[66]) hat die große Zuordnung abgelehnt: „Mag auch noch so oft in die Welt geschrien und geschrieben werden: Das Gebirge ist sagenreicher als die Ebene, im Flachland kann die Sage nicht haften, die Sache hat mit der Geographie garnichts zu tun. Je vergessener ein Winkel ist . . . ., um so reicher ist sein Volksglaube."

Mit so konkreten Dingen wie dem Hausbau stehen die Boden- und Klimaverhältnisse, die Landschaft und geographische Beschaffenheit sicher im Zusammenhang,[67]) und wahrscheinlich mehr als Stammeseigenart. Bei der Dichtung ist es anders, und hier fehlen die Untersuchungen noch völlig. Gerade Nadler hat hier nicht jene Vorsicht der Ausdrucksweise verfolgt, die geboten ist, und völlig auf den Kopf gestellt hat zuweilen Kirchhoff die Dinge, so verdienstlich und gediegen auch sonst seine Ansichten sind, und so gut sein Impuls war. Er hat so und so oft jene Teleologie offen formuliert, nach welcher denn bestimmte Stämme und Völker wegen ihrer geographischen und landschaftlichen Bestimmtheit nicht anders hätten werden können, als sie wurden. „Wo anders hätten sich Deutsch-Schweizer, Tiroler, Neckarschwaben neben Pfälzern und Elsässern, Thüringer, Hessen, Niederländer entwickeln können als eben in den Ländern, nach denen sie heißen . . . ."[68]) Solche Sätze[68a]) seien um ihrer Gefährlichkeit willen hier herausgegriffen, der Billigkeit halber müssen ihnen Äußerungen gegenübergestellt werden, die Kirchhoffs gemäßigte Auffassung des Verhältnisses von Landschaft und Kultur zeigen.[69])

---

[66]) In Kirchhoffs „Anleitung zur deutschen Landes- und Volksforschung", Stuttgart 1889, S. 435.
[67]) Vgl. ib. (Meitzen) z. B. 558 u. a. m.
[68]) Meyer a. a. O. S. 41.
[68a]) Vgl. oben S. 7.
[69]) Meyer a. a. O. S. 68 und 117.

Jene direkten Ausstrahlungen einer Landschaft in ihrer Natur und Jahreszeit hat auch Nadler nicht in Verbindung zur Dichtung setzen können und wollen. Er spricht zwar häufig von Landschaft, wo er den „Geist der Landschaft" im Auge hat — und unter letzterem können wir meist nur die Summe der historischen Geistestraditionen anerkennen, die an einem beliebigen Ort gewachsen sind und von denen nie und nimmer gesagt werden kann, ob sie dort wachsen mußten und nur dort.[70]) Sein Lehrer A. Sauer hat das Werk des Schülers richtig verstanden, wenn er jenen vom „Geist der Landschaft" reden hörte,[71]) und in der Formulierung Sauers wird nun die enge Schablone der Stämme und Landschaften so gelockert, wie es dem tatsächlichen Leben und Befund entspricht:

„Aus den geologischen und geographischen Grundbedingungen, aus den jahrhundertelangen Blut- und Schicksalsgemeinschaften, aus der politischen Abgeschlossenheit oder Verbundenheit, aus der religiösen Eintracht oder Zwietracht und anderen tausendfältigen Voraussetzungen erwächst die gemeinsame Denkart, der Charakter, der Geist einer Landschaft. Aus ihren Tiefen steigt der Einzelne empor, mit ihr verwurzelt und verwachsen. Er kann verpflanzt werden in eine andere Landschaft, er kann in dieser ein Fremdkörper bleiben, er kann verblühen und verdorren, er kann neue Wurzeln schlagen und mit der neuen Landschaft verwachsen, deren Volkscharakter veredelnd oder verschlechternd, dauerhaft bestimmend und verändernd. Die vielfältigsten Möglichkeiten, Berührungen, Beeinflussungen, Abweisungen und Kämpfe sind da möglich.

Der fremde Blutstropfen in der gleichartigen Mischung wird sich geltend machen, sich von seiner Umgebung abheben und unterscheiden. Er kann um sich greifen, diese mitreißen; er kann in ihr auf- und untergehen, kann der Masse angegliedert werden. Auch hier gibt es Sieger und Besiegte."

Hier zerrinnt die schöne und strenge Kausalität, aber den Tatbeständen kommt diese Fassung näher als Nadlers eigene oft dogmatische Sätze. Zudem zeigt uns eine solche Aufblätterung weniger die schnellfertige Einfachheit, sondern die Kompliziertheit der Vorgänge und die vielen noch ungelösten Einzelaufgaben.

Zur Lösung dieser Einzelaufgaben, zu denen ich sofort selbst einiges beizutragen habe, besitzen wir seit kurzem zwei Ansätze: A. v. Grol-

[70]) Vgl. den schon erwähnten Aufsatz des Verf. und die unten folgenden Bemerkungen.

[71]) Im Sudetendeutschen Jahrbuch I.

m a n[72]) hat der „Ebene, Bemerkungen über ihr Wesen und ästhetische Bedeutung in der deutschen Literatur" gewidmet. Er sieht die Frage als ein Problem des „ästhetischen Bedeutungswandels". Wir erfahren hier vieles über die Rolle der Hauptlandschaftsfaktoren Gebirge und Ebene als Motive und Stoffe in der Dichtung. Danach geht Grolman über zur Wesensanalyse, immer im Hinblick auf Hauptdichtwerke, in denen jene Landschaftsformen verdichtet sind. Die Gebirge, die ewig feststehenden, haben Gefängnischarakter, die Ebene gibt Freiheit und verlangt Seelengröße. Ein typisches Dichtwerk der Ebene ist Stifters „Nachsommer". Die Ebene formt das Sein, das Gebirge Leistung. Aus solchen Einkreisungen gewinnen wir vertiefte Einsichten in das Wesen der Landschaft als eines Volkstumsfaktors. — Aber zugleich zielen solche Untersuchungen eben auf die „geistige Landschaft". Sie halten fest, wie die Dichter nun die Landschaft auffangen, was sie an ihr auffassen und steigern, was sie als wesentlich empfinden. Und wenn nun Volksgenossen jene Dichtungen hören und lesen, fangen unwillkürlich auch sie an, die Landschaften so zu sehen. Was die Dichter aus der Landschaft gemacht haben, das wird dann als wirkende Kraft in jene verlegt. Man sieht ferner, wie sehr hierdurch die Rückwirkung von Dichtung auf den Volkstumscharakter Landschaft, Heimat, Boden und Klima erhellt wird.

Die Art, wie mittelhochdeutsche Epiker das Meer sehen, kann manches aufschließen,[73]) wenn man nicht nur die Termini technici für die Seewelt in den Quellen statistisch zusammenträgt, sondern beachtet, daß auch die süddeutschen Dichter große Kenntnis des Meeres haben und häufig Seeausdrücke anwenden, — wenn sich außerdem zeigt, daß das Meer meist mit Grauen und Unbehagen geschildert wird, daß das Bewegte und Wilde den mittelhochdeutschen Dichter offenbar abstößt.

Als höchst anregend und fördernd erwähne ich schließlich H e l m u t T r ü p e r s Buch: „Die norddeutsche Landschaft in der Kunst. Ihr Bild und ihre Seele." (Hannover 1928.) Hier wird die innere Bindung von Künstlern und Dichtern an die Landschaft endlich behutsam und überzeugend dargestellt. Sehr gut werden in der Einleitung die zwei Wege geschieden. Zunächst kommt es Trüper auf die Landschaft selbst an: „Die Dichter liefern uns gleichsam nur die Belege für das, was die Zeit jeweils in einer Landschaft sah und fand." Sodann ergibt sich bei der Behandlung der norddeutschen Literatur und ihrer einzelnen Vertreter „eine gewisse Möglichkeit . . . . von der Landschaft her der

[72]) Schöne Lit. 29, 74.

[73]) *J. Koch:* „Das Meer in der mittelhochdeutschen Epik", Diss. Münster.

Gesamtheit ihres Künstlertums und überhaupt der geistigen Einheit norddeutscher Kunst nahe zu kommen". Daß das keine eitle Hoffnung ist, zeigt z. B. dann das Kapitel „Romantik" (II). Hier springen sehr wesentliche Erkenntnisse und Klärungen des romantischen Typus und seiner Geistigkeit auf. (Die Romantik hat trotz „Unendlichkeitssehnsucht" kein Verhältnis zur Ebene, da sie grundsätzlich zur Negierung des Raumes neigt. Die Heide ist ihr „unromantisch".)

Es ist Trüper größtenteils gelungen, jenen feinen synthetischen Vorgängen beschreibend und analytisch in historischen Analysen auf die Spur zu kommen, die mehr dem totalen Erlebnis einer Landschaft und ihres Wesens gelten, als ihrer wirkenden Realität in Kunstwerken. Jene Tatsache, der sein Buch gilt, spricht er am Ende selbst aus: „Der Mensch fühlt die Einheit einer Landschaft, und indem sie ihm bewußt wird, grenzt er schon ab und das Gefühl zwingt irgendwie zur Entscheidung . . . ."

Um nicht nur zu kritisieren, möchte auch ich im folgenden in einigen positiven Ausführungen zeigen, wo angesetzt werden kann.[74]) Bei Nadler findet sich die Äußerung, daß die Berge das Drama erzeugen.[74a]) Solche Behauptung kann man mit dem Hinweis auf Kleist, Schiller, Hebbel erschüttern. Anders aber sieht es schon aus, wenn wir einen Dramatiker finden, der selbst zugibt und in der Entwicklung seines Werkes nach Stoffwahl und innerer Zuspitzung beweist, daß er die Berge als „sein" Element und das Wasser als das dynamisch-Dunkle, vernichtende herabziehende dämonische Element empfindet. G. Hauptmann scheint ein solcher Dramatiker zu sein. Ich führe nur kurz an, daß „Atlantis", „Emanuel Quint" und „Olympischer Frühling" diese Linie ins Licht rücken, welche mit „Einsame Menschen — Versunkene Glocke — Und Pippa tanzt — Gabriel Schilling — Ketzer von Soana" als ihren prägnanten Punkten bezeichnet wird. Jetzt ist es nicht mehr unbedingt Geistreichelei, wenn T e w e l e s[75]) sagt: „Es gibt kaum ein Land, in welchem so viel Theater gespielt wird und wurde, wie in Böhmen. Eine merkwürdige Schaulust beherrscht die Bewohner dieses Landes, eine Lust, die vielleicht aus dem Boden herauszieht, vielleicht aus den mit Sagengestalten dicht bevölkerten dunklen Waldesgipfeln und Schluchten des Riesengebirges, des Erzgebirges und des Böhmerwaldes . . . ." Die Hauptmanns stammen aus Böhmen. (Freilich

---

[74]) Die Beispiele, die ich bringe, an anderer Stelle ausgeführt vorzulegen, muß ich mir vorbehalten.

[74a]) In der 1. Auflage des I. Bandes (S. 297) freilich nur; vgl. dens. 2. Aufl. S. 239.

[75]) In seinem Beitrag: „Deutsche Bühnenkunst in Böhmen" im Sammelband Bachmanns „Deutsche Arbeit in Böhmen . . .", Berlin 1900, S. 262.

Stifter?) Man wird ferner im Zusammenhang der Beschäftigung mit Hauptmann aufmerken, wenn bei Th. Paur[76]) zu lesen steht, daß er beobachtet haben will, daß in Schlesien tatsächlich in den unteren Ständen die Frau herrscht und befiehlt. Klage über den Ehestand: „auch hier befinden wir uns, wenn ich nicht irre, ganz auf schlesischem Boden ....". In ähnlicher Art muß das von Nadler erwähnte Reitermotiv, das für den Osten typisch da sein soll, untersucht werden. An Motiven und Themen fehlt es nicht. Die vorerst ungefähren, nicht definitiven Ergebnisse einer Betrachtung landschaftlicher Lyrikbände lege ich schließlich noch vor. Die vortreffliche Untersuchung von Kapff über „Die gestaltenden Kräfte in der schwäbischen Sage"[77]) regte hierzu an. Kapff hat festgestellt, daß in den hessischen Sagen, die er zum Vergleich betrachtete, die historischen überwiegen, in den schwäbischen dagegen die mythisch-religiösen Momente. Denselben Eindruck gewinnt, wer sich einen Überblick über Stoff, Motivbereich und „Tonart" verschafft in dem „Hessischen Dichterbuch", herausgegeben von W. Traut, Kassel 1895. Eine ohne Ehrgeiz nach Exaktheit aufgestellte Tabelle soll die Verteilung der einzelnen Gedichte an die vorkommenden Themen veranschaulichen:

Geschichte und Heimat	16 und 12	
Liebe	28	
Leidenschaft (!)	1 !	
Allgemeine Gedanken. Besinnliches und Besingung des Ideals	24 und 8	
Natur	4	= 28
Wald	8 ! !	
Lenz	6	
Herbst	7	
Meer	3 ! !	
Fromm	6	= 6!
Einsamkeit	1	
Sehnsucht	4	
Scheiden	1	
Trinken	2	

Man sieht, was als beherrschend hervortritt. Noch deutlicher aber wird die Volksart, wenn man die Inhaltlichkeit jeder Gruppe ansieht, Die Liebe tritt meistens im Stil der „Liebelei" auf, eine leichtgeschürzte,

[76]) Paur, Th.: „Zur Charakteristik des Volksliedes, insbesondere des schlesischen" in „Zur Literatur- und Kulturgeschichte. Aufsätze und Vorträge", Leipzig 1876, S. 380.
[77]) Zeitschrift für Deutschkunde 1929, S. 480 ff.

frohe, heiter-sinnliche Angelegenheit. Ferner sind kennzeichnend: einfaches Gottvertrauen, optimistische Ethik, Aufforderung zu Mut und Glauben — aber nicht als letzte Rettung gegen Zweifel und düsteres Weltbild —, Lob der hessischen Treue und Frömmigkeit.[78]) Ganz anders nimmt sich das Buch „Westfälische Dichtung der Gegenwart . . . ."[78a]) (1895) aus. Düster ist hier der Grundton, Lenz und Liebe ist Erlöser, der fern ist und erst nahen muß, schwer ist das Leben, düster Land und Natur. Wenig historische Sagen, höchstens solche aus der germanischen Vorzeit und Natursagen treten auf. „Westfalens traumhaft stille Flur", das Dämonische, Böse, das nicht Lieben-Wollen, das unglückliche Lieben-Müssen.[79]) Die Beobachtung aber ist wichtig, daß die bedeutsamen, auch über Westfalen hinaus bekannt gewordenen Dichter wie die Hart, P. Hille u. a. sich diesem gemeinsamen Wesen durchaus einfügen. Unter den Beschickern des Hessischen Dichterbuches finden wir keine allgemein bekannteren Namen. Im „Hannoverschen Dichterbuch, eine Sammlung heimatlicher Dichtung . . ."[79a]) sind die bekanntesten Vertreter gerade die unangenehmsten, schwülstigsten und untypischsten, so Ewers, O. E. Hartleben, K. Henckell, Ompteda, Münchhausen. Bei Henckell finden wir alles mögliche, nur nichts von schlichter Stille, von Wiedergabe der Natur und Landschaft, — sozialistische Zeittöne, Kunststücke der Form, aber weder Tod noch Landschaftsstille.

Doch ergibt der Überblick über die anderen Beiträge deutlich gemeinsame Züge:

1. Die starke Liebe zur Heimat, zur Natur, besonders zur stillen und ruhenden Natur.

2. Die Bevorzugung der Stoffe germanischer Vorzeit, des Gegensatzes von Christentum und Heidentum, das besonders gern als Frühstufe sächsischen Wesens gefeiert wird. Doch es steht dicht daneben antiker Apparat.

---

[78]) Hierzu stimmt nur z. T., was A. Becker bei C. Heßler in seiner „Hessischen Landes- und Volkskunde . . . .", Marburg 1906 (Bd. II, S. 587 ff.), sagt: „Zwischen Oberhessen und Niederhessen ist ein bezeichnender Unterschied im Rhythmus und in der Stimmenbesetzung der Lieder zu bemerken." Der von uns erörterte Charakter findet sich im Volkslied nur in Niederhessen (hüpfend, bewegt, munter, fröhlich, harmlos), im Oberhessischen herrscht Schwermut vor, Ernst, Feierlichkeit, Getragenheit. Becker sieht den Grund darin, daß der Volkscharakter „durch Abgeschlossenheit und Abstammung zur Melancholie neige". (?)

[78a]) Beiträge zur Würdigung westfälischen Geisteslebens von Uhlmann-Bixterheide und Carl Hülter, Leipzig 1895.

[79]) Ab S. 112 kommen nur 14 Liebeslieder vor, davon sind 3 plattdeutsch, 1 deutlich unglückliche Liebe, 1 „Winterglück", 1 nur aus einsamer Erinnerung, 1: „Nicht Liebe ist's, nicht stürmisches Begehren", nur 1 richtig fröhlich.

[79a]) Hrsg. von H. Müller-Brauel, Göttingen 1898.

3. Die Betonung der Sippe oder des Familienverbandes. Bei der Mehrzahl der Dichter gibt es ein Lied auf die Mutter, manche auch auf die Ahnen.

4. Die Lieder sind nicht eigentlich düster. Sie haben zwar manches grausige Heidesagenmotiv, aber nicht in unheimlicher Formung, wie bei den Westfalen, nicht so wehmütig und dunkel gefärbt. Das Geschichtliche beschränkt sich auf die Vorzeit und die Freiheitssehnsucht der Friesen.

5. Die Liebe nimmt ziemlich großen, nicht überwiegenden Raum ein. Sie geht nicht in lauten Tönen, viel Resignation ist dabei, sie hat aber auch stille Sehnsucht und heimliche Glut.

6. Ein Sinn für die rauschende Zeit mit ihren großen Fragen (typisch: Dieterich!) scheint Gegensatz zum Weltvergessen.[80]) Nur eine Ähnlichkeit hat das Hessische und das Westfälische Dichterbuch: Die Gedichte im Dialekt sind hier meist humorvoll, benutzen den Kontrast zum Hochdeutschen zu komischen und grotesken Wirkungen. Das ist ganz anders im Hannoverschen Dichterbuch, wo vielmehr der Dialekt die Wirkung vieler feinsinniger stiller Natur- und Stimmungsbilder mitträgt.

Zum Abschluß mögen noch einige Hinweise und praktische Vorschläge zur Methode gestattet sein. Am drängendsten wäre vielleicht die Frage, ob die „Volkspoesie" oder die individuelle Erlebnisdichtung mehr die Einflüsse landschaftlicher Besonderung zeigen. Ich komme darauf noch beim Volkslied zurück. Man müßte anfangen, zu untersuchen, ob sich an Dramen, Gedichten aus der gleichen Landschaft aber aus verschiedenen Zeiten nicht etwas Gemeinsames feststellen ließe. Also z. B. an den Gedichten eines Baumbach, Rückert, Botenlauben, Morungen, eines Mörike und Hartmann, eines Gottfried von Straßburg und Schickele, eines Hohenfels, Ludwig Finckh, Seuse und Hermann Hesse. Zweitens schlage man einen umgekehrten Weg ein: stelle alle Schriftsteller zusammen, die, in einer Epoche am besten, in einer Landschaft unbedingt bodenständig sind, die unser Gefühl als typisch empfindet. Man abstrahiere aus diesen die gemeinsamen Züge, den „Idealtypus", und prüfe nach, ob ähnliche Typen, zu derselben Zeit in anderen Landschaften, in anderen Zeiträumen auch, wiederkehren. Man strebe auch hier, ohne nach rechts und links zu schauen, zu einem bestimmten Querschnitt den „Kern" zu definieren und nur solches als Kennzeichen zu wählen, was mehr oder weniger unbestreitbar dem „Kern" angehört. Um die „Gren-

[80]) Köstlich ist: Eisenbahn- und Midgardschlange in „Das Hünengrab und die Midgardschlange. Bei der Eröffnung der Bahn Rheine-Emden", S. 189.

zen" kümmere man sich nicht! Man bilde den „Kern" auch nicht durch Vergleichung oder Kontrastierung mit anderen Landschaften. Es ist dies nötig, um alle belasteten Begriffe wie Familie, Blut, Landschaft, Stamm auszuschalten, bei denen wir schon nicht mehr unbefangen sein können. Als Gesichtspunkte für die Auswahl der typischen Denkmäler nehme man lieber soziologische, wirtschaftsgeschichtliche u. a. und richte die Untersuchung des Stiles so ein, daß weniger die Stoffwahl, die Inhaltentlehnungen und das Wortvorkommen, sondern vor allem die innere Form berücksichtigt wird. Nun kann sich die Frage anschließen, inwieweit Werke primitiven Stilcharakters, der Volkskunst, landschaftliche Differenzierung zeigen. Die Frage ist von vornherein weder zu bejahen noch zu verneinen, solange die entsprechenden Beobachtungen fehlen. Hierbei nun wäre die Vergleichung von gleichartigen Stücken aus verschiedenen Landschaften am Platze. Es müßte etwa an vielen Beispielen festgestellt werden, ob gewisse Räume Vorliebe für bestimmte Ausdrucksart, bestimmte Strophen, bestimmten Aufbau der Strophen, Auswahl der Strophen hätten. Die Psychologie müßte auf Gesetzmäßigkeiten innerer Form hin betrachtet werden. Solche Untersuchungen müßten soweit gelangen, sagen zu lassen: was unterscheidet ein Fastnachtsspiel Ayrers von einem des Sachs, was unterscheidet sie beide von Waldis oder Lauremberg.

Dies seien einige konkrete Hinweise. Man sieht darin das Ziel bejaht, auch wenn den Verfasser noch weitgehende Zweifel am Vorhandensein wirklicher Landschaftsgeistigkeit bewegen. Betrachtet man die schwäbischen Dichter in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so sieht man, daß sich wohl eine Landschaftsentwicklung besonderer Art erkennen läßt. Aber sie ist bestimmt durch die besondere historische Situation Württembergs, durch die Despotie des Herzogs, die langen Verfassungskämpfe der Landstände mit dem Fürsten, die Stiftserziehung. Das ist der Hintergrund, auf dem etwa ein Schiller diese Züge durch besondere Anlage und persönliches Genie steigert bis zu unableitbarer Formgewalt.

C. *Dichtung und Stammestum.*

Dieser Abschnitt, in den der vorhergehende schon teilweise übergegriffen hat, kann kurz gefaßt werden. Zudem möchte ich auf meinen bereits erwähnten Aufsatz verweisen.[81]) Doch sei eine besondere Bemerkung hierzu erlaubt. Es handelt sich selbstverständlich nicht darum,

[81]) Elsaß-Lothringen, Jahrbuch VII: „Das Elsaß als ‚geistige' Landschaft — im Zeitraum bis zur Reformation."

das einzigartige Werk J. Nadlers zu schmälern oder herabzusetzen. Es wäre das auch gar nicht möglich, weil sein Wert vor der Geschichte unserer Wissenschaft bereits feststeht. Nadler setzte die von Sauer geforderte Forschung[82]) allzu rasch und früh in die Wirklichkeit um, aber wir müssen es ihm danken, weil er so die „Wirklichkeit" dieser Ideen und Zusammenhänge erwies. Dem kühnen Vorstoß müßten jetzt die Disziplinen in breiter Front und organisierter Strategie folgen. Die Besprechung des Nadlerschen Werkes hat ja vor allem für deutsches Volkstum und deutsche Dichtung Bedeutung — aber eben beispielhafte Bedeutung doch auch im Rahmen unserer Erörterung. Nadlers Darstellung erweckt den Eindruck, als wolle er zeigen nicht nur, was in den einzelnen Stämmen und Landschaften geschehen ist in historischem Ablauf, sondern daß es notwendig nach einem gewissen Gesetz so geschehen ist, wie es geschehen ist. Die biologische Notwendigkeit des Geschehens ist hier erstrebt, so wie sie auch Scheidt[83]) neuerdings formuliert hat: „Für diese Betrachtungsweise handelt es sich nicht darum, daß — ein anderes Bild .... — Pedro, ein unbescholtener Mann, begreiflicherweise seinen Nachbarn erschlagen hat, weil der Nachbar Pedros Tochter entehrte, sondern darum, daß Menschen, die ihrer Eigen-Art nach begreiflicherweise so handeln müssen .... zu dieser Zeit und an dieser Stelle natur-notwendig da sind." Diese „Teleologie" ist nicht ausdrücklich und bewußt geschaut und vorausgesetzt. Hiergegen würde sich Nadler scharf wehren. Aber sie steckt in der Betrachtungsweise und in der Sprachgebung drin. (Ich verweise nur auf einige Stichproben, die das belegen mögen: Bd. I, S. 39 oben, 63, 92, 21, 90, 131, 136, 207, 217, 515.) Nadler hat seine systematischen Ansichten über ursächliche Abfolge und zureichende Begründung in seiner „Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte"[84]) dargelegt. Die hier entwickelten Forderungen decken sich großenteils mit unseren. Die Verbindung von Körper und Seele ist einer der Hauptpunkte in dieser Systematik, und Körperkunde gehört zur Grundlegung einer stammesmäßigen und landschaftlichen Betrachtung.[85]) Indessen darf man noch nicht zu allgemeinen Schlüssen in dieser Frage übergehen, solange wir noch so wenig über

[82]) A. Sauer: „Literaturgeschichte und Volkskunde", 1907, in 2. Ausgabe 1925 hrsg. von G. Stefansky.

[83]) W. Scheidt: „Lebensgesetze der Kultur. Biolog. Betrachtungen zum „Problem der ‚Generationen' in der Geistesgeschichte", Berlin 1929, S. 26 (nach Ortega y Gasset) und sonst.

[84]) Vgl. Euphorion XXI, 1—62.

[85]) Vgl. W. Hellpach: „Das fränkische Gesicht...." Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. Math.-Nat. Kl. Abt. B, Jg. 1921.

die Zusammenhänge wissen, die hier walten. Es kommt hinzu, daß die Merkmale der geistig-literarischen Erzeugnisse jener stammesmäßigen Gebilde noch in ganz mangelhaftem Maße untersucht sind. Nadler konnte natürlich nicht jene Einzeluntersuchungen selbst anstellen. Es ist nichts zu sagen gegen die Methode, von Stamm und Landschaft als von natürlichen Teileinheiten auszugehen. Aber bei Nadler muß man den Eindruck gewinnen, als sei es nicht nur Methode, sondern Ziel und Ergebnis. Von dem Grundgedanken des Aneignungsvorganges der römischen Bildungswelt her scheint die Rolle und das Wesen der Stämme festzuliegen. Sie hatten sich in dieses Gefüge einzuordnen. Wenigstens klingt es sehr oft so. Die Stämme als literaturbildende und literaturgetragene Wesenheiten können nicht aus einem metaphysischen Grunde bestritten werden. Aber die angebliche geistige Individualität der Stämme kann metaphysiziert werden, d. h. als principium in den Beginn der Entwicklung versetzt werden, und so hört es sich bei Nadler an. Die Entwicklung ist evident, das Gesetz, das man ihr über- und vorschreibt, nicht so unbedingt. Alt- und Neustämme sind freilich Wirklichkeiten, und von ihnen ging der Historiker Nadler aus. Die Literaturen aber der Altstämme oder der Neustämme ließen sich nicht ohne Zwang auf Franken, Alemannen, Thüringer etc. zurückführen. Nadler geht aus von vielen Einzelvorgängen „je nach den landschaftlichen Tiegeln von verschiedener Form, Größe, Lage, Tiefe. Unter Einfluß der überaus reichen und gegensätzlichen Gliederung des deutschen Raumes konnte keine einheitliche und gleichmäßige Verschmelzung der gesamten Masse gleichsam wie in einem Tiegel zustandekommen."[85a]) Man wird es sich gefallen lassen, wenn, wie in der 1. Auflage noch weithin, vom politischen, wirtschaftlichen, verkehrsbedingten Entstehungsvorgang der Stämme gesprochen wird. Aber nicht nur aus Kultureinflüssen und territorialen Begebenheiten, sondern auch aus Blutmischung und irrationaler Einwirkung des Landschaftsgeistes entsteht das geistige Sein der Stämme.[85b]) Die Stützen der alten Stammesauffassung in der Dialektgeographie, der Ortsnamenforschung u. a. m. sind großenteils dahingesunken. Weitreichende Forschung hat mit guten Gründen die Vorstellung glaubhaft gemacht, daß die Stämme nicht auf mitgebrachten Urverschiedenheiten so sehr beruhen wie auf später Entwicklung unter

[85a]) Nadler: „Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes" in „Deutschlands Vergangenheit und Gegenwart", 1925.

[85b]) Es ist Nadlers Sprache, kraftvolle aber dunkle Rhetorik, seine rhetorische Bildlichkeit und gespannte Begrifflichkeit, die seiner wahren Meinung vielleicht nicht immer gut dient und die besonders irreführend und gefährlich ist bei Tatsachen, die wir z. T. noch so wenig kennen.

Einfluß äußerer Faktoren. Die bedeutsamen Forschungen der Aubin, Frings, Steinbach, Wagner, Wrede geben den Boden zur Kritik der Nadlerschen Darstellung ab, wenn auch vielleicht Nadlers Grundkonzeption nicht so weit von jenen Ansichten entfernt ist, wie es scheint. Der Begriff der Stämme als mitgebrachter blutsmäßiger Urverschiedenheiten ist durch jene Forschungen wesentlich erschüttert. Vielmehr kommen uns die Stämme als Neubildungen im neuen Raum vor, in wachsender Differenzierung erst seit dem Ausgang des Mittelalters unter Anlehnung an die historische, politisch-territoriale Entwicklung entstanden. Man kann sich heute vom Wesen einer Bevölkerung da oder dort ein mehr oder minder geschlossenes Bild machen und das dann „Stammeseigenart" nennen. „Ein alamannisches Stammesbewußtsein ist eine ebenso zweifelhafte Konstruktion wie ein fränkisches."[86]) Wer doch davon redet, bewegt sich in einem Zirkel: das, was er aus der Folge der Erscheinungen als historisches Werden abliest — wenn er so weit gelangt —, verlegt er als Ur-wesen und Gesetzlichkeit in den Anfang. Auch Stammestümer sind veränderlich und bilden sich unter der Entstehung einheitlicher Reaktionsweisen von Gruppen, die durch Verwaltung, Dynastie, Erziehung, gemeinsames Sonderschicksal allmählich zu ihrem Eigenbewußtsein gelangen.[86a]) Mit dieser Vorstellung mag sich Nadler ganz und gar nicht in Widerspruch fühlen, besonders was die Neustämme angeht. Aber bei seiner Behauptung geistiger Vorbestimmtheit, wesenhafter Zuordnung und Deutung herrscht nicht die Elastizität und Nüchternheit, die hier geboten ist. Wenn man ein Beispiel haben will, wie die dunklen, geheimnisvollen und schwingenden Formulierungen vereinfachen, so sehe man, was Nadler zum Fall Schubart sagt: ein Beispiel ist Schubarts fränkische Abstammung, „wie oft und gern der Franke im Alamannen aufging".[87]) Es gibt doch außerordentlich zu denken, wenn man sieht, daß die Dialektdichtung als landschaftlich-stammliche Heimatkunst erst im 19. Jahrhundert entsteht, erst nach der Romantik und Klassik (wenn wir von der niederdeutschen vorher absehen). Vielleicht führt es weiter, die Dichtungslandschaften „Schwaben" und „Baiern" im Mittelalter um die Höfe zu gruppieren und von „staufischer" und „welfischer" Dichtung zu reden.[88]) Vielleicht liegen

[86]) Steinbach a. a. O. S. 112 f.

[86a]) „Freilich wird, wenn ‚Stämme gegen Stämme pochen", wie Goethe sagt, „aus einer Not gern eine Tugend gemacht und Vererbung von Eigenschaften genannt, was oft nur Vererbung von Umständen' ist." So E. Schultz-Ewerth in Zeitschr. f. Völkerpsychologie u. Soziologie IV, 1928, S. 463 (Rez. eines Buches von Schnee).

[87]) Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 2. Aufl., III, S. 75.

[88]) H. Naumann: „Staufische" und „welfische" Dichtung in „Höfische Kultur ....." von Günther Müller und H. Naumann, Halle 1929.

hier wirklich die entscheidenden Faktoren. Man braucht deshalb die Beziehung der Dichtung auf den Stamm noch nicht als falsch zu verwerfen. Aber man ergründe erst und stelle vergleichend fest, was das Schwäbische an Hartmann und Hohenfels ist. Ebenso, und vielleicht noch vorher, sollten wir uns belehren lassen, was Stammesunterschiede in Frankreich, Schweden, Italien bedeuten und ob sie in der Dichtung faßbar sind.

Die Wesensdifferenzierung der Stämme muß mit aller Vorsicht behandelt werden. Hauffen z. B. bemüht sich in dem genannten Werk „Deutsche Arbeit in Böhmen": „Das deutsche Volkstum in Böhmen", die Baiern, Egerländer, Obersachsen und Schlesier zu scheiden, um trotz großer Mannigfaltigkeiten dann so wichtige äußere und innere Eigenschaften als ganz und gar gemeinsam deutsch anzusprechen: ruhiges Temperament, schwer, beharrlich, tief, Ernst, Innerlichkeit, Gemütsleben, Gesundheit des Ehelebens (doch vgl. das oben anläßlich G. Hauptmann Gesagte!), Individualismus, Zähigkeit, Zwietracht, Starrköpfigkeit, Einfalt, Wahrheitsliebe, Gutmütigkeit, Humor, Treue zu Heimat und Familie. Man fühlt sich versucht zu fragen, was auf dieser idealen Musterkarte vielleicht noch fehle.

Gegenüber der Peßler schen Interpretation des Volkstums aus ethnographischen Besonderungen weist Hübner[89]) darauf hin, daß es eine Kulturgeographie gebe, „die mit kulturellen Übertragungen, ganz unabhängig vom Volkstum, arbeitet .... Aber auch die Unmittelbarkeit dieser (der Volkskunde sc.) Lebens- und Äußerungsformen steht fest, ihre geradlinige Verbundenheit mit ihren Trägern: deshalb die harmlosen Rückschlüsse vom volkskundlichen Objekt auf die geistig-seelische Haltung, auf die stammesmäßige Sonderart einer Landschaft und dergleichen". Demgegenüber betont er, daß Stammescharakter und Volkscharakter noch nicht wissenschaftlich zulänglich erfaßbar seien.

Dies ist auch unsere Ansicht. Wenn nicht überhaupt an den Tatsachen des bluthaften oder des „geistigen" Stammes gezweifelt werden soll, so muß doch eingesehen und zugegeben werden, daß die Analyse das Stammestum noch kaum hat greifbar werden lassen und daß wir noch auf die Untersuchungen warten, die den exakten und unbedingten Zusammenhang zwischen Stammestum und Dichtungsart beweisen. Solange sie fehlen (und die Nadlersche Theorie ist da noch nicht völlig befriedigend), herrscht die Gefahr, daß „Stamm" vorgeschoben wird als mystische Etikette für etwas Selbstverständliches: für den geschicht-

[89]) Zeitschr. f. Volkskunde 39, N.F.I, S. 1—16.

lichen Vorgang einer Gleichstimmung der Reaktionsweisen von Menschen an einem irgendwie (äußerlich oder innerlich) als begrenzt fühlbaren Ort. Wie dies Werden unter Einfluß politisch-wirtschaftlichen Geschehens, dem Einfluß von Erziehung und geistigen Traditionen in jüngster Zeit immer klarer bewußt wird, bestärkt es natürlich Dichtung und Dichter, die für solches gemeinsam erlebte Leben Symbole schaffen, sie mit dem Blut und der Natur, mit Ahnenschaft und Familiensinn, mit Heldenverehrung und Heimatliebe durchdringen. So entsteht der „geistige" Stamm, den Dichtung, aber auch Theologie, Politik, Nationalstolz und Individualismus schaffen und der dann als gottgewollte Urtatsache metaphysiziert wird.

D. *Dichtung und Familie.*

Wer überhaupt die Dichtung unter dem Aspekt eines „Lebensgesetzes"[90]) betrachten will, wird vor allem auch der Frage der Vererbung dichterischer Eigenschaften in bestimmten Familien seine Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Eine solche Problemstellung führt ins Lager der Biologie hinüber, und es wäre nur zu wünschen, daß auch die Literarhistoriker sich hier mit größerer Unbefangenheit und Sicherheit bewegen lernen möchten.[90a]) Das neuerdings in den Brennpunkt des Interesses gerückte Generationenproblem gehört mit in diesen Zusammenhang. Wir können diese Dinge nur streifen, aber einige Hinweise und Andeutungen sind vielleicht nicht unwichtig.

Von theoretischer wie von praktischer Seite her ist die Naturgeschichte des Talents und Genies[91])noch ungeschrieben. Ein Blick auf die Verteilung der großen Dichter über die deutsche Landkarte scheint die Ansicht zu bestätigen, daß Talent in der Regel Produkt der Inzucht, einer konservierten Lebensgemeinschaft, das Genie oft Ergebnis günstiger Kreuzungen begabter Rassen, Nationen, Stämme, Stände ist.[91]) Vererbung von Genie ist uns nur in wenigen Familien (Bach, Holbein) bekannt. Die Einzigkeit und Isoliertheit der Erscheinung des Genies tritt besonders hervor, wenn man bedenkt, daß Genies meist ledig bleiben.[92]) Wichtiger scheint es demgegenüber, Beobachtungen über Vererbung des Talents, ja sogar der mittelmäßigen Begabung anzustellen. Es ist eine sehr heikle Frage, ob wir da von gewissen Häufungen des Auftretens in

---

[90]) Im Sinne Scheidts, vgl. dens. a. a. O.

[90a]) Scheidts Tadel und Wünsche sind hier sicher nicht unberechtigt.

[91]) W. Rauschenberger: „Das Talent und das Genie", Frankfurt 1922.

[92]) So Rauschenberger. Vgl. auch Ric. Huch: „Luthers Glaube", „Der Sinn der hl. Schrift", „Der Mensch (Natur und Geist)" u. a. m.

einer Kultur, von Rhythmen der Geburtsdaten reden können. Scheidt[93]) bezweifelt es, hat die Aufstellungen H. v. Müllers[94]) nachgeprüft und — wie er als Biologe nicht anders erwartete — nur den Zufall in ihnen herrschend gefunden. Die Vererbungsbiologie ist zwar imstande, die Stammestheorie in alter Auffassung zu stützen. Durch Inzucht und Ahnenverlust[95]) entstehen nach Sommer[96]) bei Seßhaftigkeit rasch einheitliche Gebilde, die wir mit Recht „Stämme" nennen können. Die Momente der Wanderlust, Straßenzüge und Verkehrsbeziehungen wirken dieser Ballung der Familieneigenschaften entgegen. Gerade in ländlicher Bevölkerung ist die „Amphimixie" (Mischung) nur scheinbar und oft die Inzucht allein entscheidend. Durch diese Inzucht entstand in vielen Dörfern Einheitlichkeit der Typen = Stamm. Erst die neuere Zeit hat hier durch die rapide Entfaltung des Verkehrs einschneidende Änderung gebracht: die Produktivität, die Zahl der Begabungen steigt so in allen Völkern, viele durch Inzucht vererbte Talente zerfallen aber auch. Wird einem durch Inzucht befestigten aber auch gefährdeten Stamm durch Mischung neues Blut zugeführt, so kann das Genie entstehen.[97]) Auch hier kann man bereits von einer Inzucht in übertragenem Sinn sprechen: „Kombination ähnlicher Eigenschaften durch freiwillige Auslese innerhalb der väterlichen und mütterlichen Ahnenreihe."[98]) Diese Hinweise zeigen wohl schon, wie sehr die Dinge von seiten der Biologie noch vorgetrieben werden müssen. Die Ahnengleichheit muß erforscht werden und wird immer auch für die Soziologie der Dichtung hohe Bedeutung besitzen. „Nur bei einer genaueren Beachtung der Art und Blutsverwandtschaft können sich allmählich Einblicke in die Art der Vererbung bestimmter Eigenschaften ergeben."[98]) Von der psychologischen Beschaffenheit der früheren Generationen haben wir ja nur ein ganz mangelhaftes Bild. Aus ihren nachgelassenen Werken und Äußerungen ergänzen wir es so viel wie möglich. Es leuchtet ein, daß hier wiederum die Dichtung und Literaturgeschichte der Familienforschung wertvolle Aufschlüsse geben könnte. Die Geschichte der ästhetischen Urteile, die Kunst- und Kulturgeschichte kommt hier in Betracht. Nicht zuletzt ist

[93]) a. a. O. S. 95 f.

[94]) a. a. O., gemeint ist „Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker", Berlin 1928.

[95]) Je weiter man bei verschiedenen Stammbäumen zeitlich zurückgeht, desto mehr verringert sich die Zahl der Ahnen als nur in einer Reihe vorkommender Glieder; durch Ahnengleichheit in verschiedenen Stämmen entsteht Ahnenverlust in jedem einzelnen.

[96]) R. Sommer: „Familienforschung, Vererbungs- und Rassenlehre", 3. Aufl., Leipzig 1927, S. 29 u. 348.

[97]) So Goethe nach Sommer S. 30 auf Inzucht dritten Grades beruhend.

[98]) ib. S. 30, 27.

bedeutungsvoll der Begriff der „Mutation“ und der „Variation“, besonders der „endogenen“.[99]) Die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft entsteht ja oft durch endogene Variation, durch Individuen, die „durch die Kraft ihrer Gedanken dann Miliöänderungen bewirken, welche ihrerseits den Typus ändern“.[100]) Es braucht nicht gesagt zu werden, wie sehr hierunter die Dichter zu rechnen sind mit der Wirkungskraft ihrer Werke. Auch solche Problemstellungen scheinen uns fruchtbar erst von der Gegenwart aus nach rückwärts, in der neueren Zeit angestellt.[100a]) Die erstaunlichen Ergebnisse der Forschung von H. W. Rath[101]) harren noch der Ausschöpfung und stellen einen guten Anfang dar. Die Dichtungs- und Literaturgeschichte müßte auch hier zur Analyse der ästhetischen, geistig-psychologischen „Grundeigenschaften“ (Sommer) übergehen und die Frage prüfen, ob auch im Geist und Werk der Keimverwandten sich eine Familienähnlichkeit zeigt. Sicher führen solche Arbeiten die Volkstumsforschung und die Dichtungsforschung weiter als die besinnungslosen Zusammenstellungen[102]) A. Sauers, die nur eine chaotische und verwirrende Ausschüttung von Einzeltatsachen sind, die Nationalität der Eltern von Dichtern, Familienzusammenhänge u. a. m. betreffend. Das immerhin kann man auch solchen Materialsammlungen entnehmen, daß so ernst genommene Begriffe wie schwäbische, fränkische, schlesische Dichtung sich bedenklich auflösen, wenn wir hören, daß z. B. Schwaben nicht wenige seiner besten Familien durch die Gegenreformation aus Österreich erhalten hat, die Hauff, Kerner, Hegel, Stockmayer, Mohl u. a. m. Dies eine Beispiel ergänzt die Problemstellung Raths entscheidend, der die Fruchtbarkeit der Burkhardtschen Ahnenfolge durch Mischung mit burgundischem Blut wahrscheinlich macht. Sitzen aber Schillers Vorfahren nicht ebenso lange im Raum des neueren Württemberg? Die Herausbildung einer geistigen Tradition, eines einheitlichen, sehr weiten, aber doch fühlbaren Typus in diesem Staatsraum wird sichtbar nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deutlich erst im 19. Jahrhundert, um alsbald den vereinheitlichenden, aufs Großräumige zielenden Tendenzen des 19. und 20. Jahrhunderts langsam zu unterliegen.[103])

[99]) ib. S. 118 f.
[100]) ib. S. 121.
[100a]) ib. S. 35.
[101]) „Regina, die schwäbische Geistesmutter. Die gemeinsame Abstammung Hölderlins, Uhlands, Schellings, Mörikes und anderer bekannter Schwaben . . . . .“, Ludwigsburg und Leipzig 1927. Zu Keller vgl. O. Schlaginhaufen: „G. Kellers Ahnen- u. Sippschaftstafel“, 1929.
[102]) „Genealogische Studien zur Literaturgeschichte“ in „Epitymbion Heinrich Swoboda dargebracht“, Reichenberg 1927, S. 1—15.

E. *Dichtung und Sprache.*

Die Sprache i s t nicht und macht nicht das Volkstum. Dieser Auffassung stehen zu viele Tatsachen entgegen.[104]) Sicher aber ist, daß die Sprache einer der wichtigsten Faktoren des Volkstums ist, der nun wiederum auf das engste mit der Dichtung als Sprach- und Wortkunst verbunden ist. Die Beziehungen zwischen beiden haben die Tragweite großer einfacher Elementargesetze. Sprache ist das halbe Leben der Dichtung. Vom geistigen Charakter, von den Gesetzen, der Struktur der Sprache ist die Gestalt und der Gehalt einer Dichtung erheblich abhängig. Ebensosehr oder fast noch mehr aber gilt, daß die Dichtung eine Sprache erst schafft, daß sie sie zu ihrer reineren Sinnhaftigkeit, größeren Lebendigkeit und tieferen Formgemäßheit erst entwickeln helfen kann. Dieser Wechselwirkung hat man schon lange die größte Aufmerksamkeit zugewandt. In der Sprachgeschichte spiegelt sich ein Stück Bildungs- und Geistesgeschichte, in der Formgeschichte der Dichtung die Sprachgeschichte. Es ist besonders die neuere Wortkunstforschung gewesen, die mit den Namen von Walzel bis Pongs, Voßler bis Spitzer genannt sei, welche das Ziel aufgestellt hat, daß Sprachgeschichte in die Stilgeschichte einzugehen habe. Die Analyse der inneren Sprachform von Dichtungen und Literaturwerken ergibt die wesentlichsten Beiträge zum Beweis der Tatsache, daß jedes Idiom eine besondere geistige Form hat (Hankamer), die auch durch Zeiten großer Überfremdung durchaus erhalten bleiben kann. Solche Grundeigenschaften wurden zu gewissen Zeiten von der tieferen Schicht der Volks- und Massendichtung bewahrt. Nachdem aber nun unter Mitwirkung aller deutschen Stämme, durch Dichter und Denker geformt, eine deutsche Gemeinsprache entsteht, wächst alsbald auf ihr die große deutsche klassische und romantische Dichtung, die unserem neueren Volkstum so entscheidendes Gepräge gegeben hat. Und diese Dichtung nun wieder vertieft, läutert, formt die deutsche Sprache. Solche Zusammenhänge sind ja offenbar. Die Sammlung alter nationalsprachlicher Heldendichtung, ihre Übersetzung in die lebende Sprache, die bewußte Verherrlichung nationalsprachiger Dichtung, die unentrinnbare Sprachbeeinflussung durch Dichtwerke schafft einschneidend mit am Volkstum, das sehen wir in Südtirol, in Finnland, in Esthland, Belgien wie in Niederdeutschland sogar.

[103]) Vgl. den vorzüglichen Aufsatz von A. Rapp: „Die Ausbildung der württembergischen Eigenart" im Archiv f. Kulturgeschichte XI., 1913, desgl. gute Bemerkungen bei Grupp a. a. O. S. 101 ff., 128.

[104]) Man findet sie in Panzers ausgezeichneter Rektoratsrede von 1926 „Volkstum und Sprache", bei Spann, Ringbom, Tobler, weswegen ich sie hier nicht zu wiederholen brauche.

Aber noch zwei andere Zusammenhänge müssen kurz berührt werden. Besonders die romantische Wortkunstforschung ist es gewesen, die weit hat vordringen können in den besonderen Sprachleib und Sprachgeist eines Idioms, wie ihn die Dichter zu klarer und wirksamer Gestalt verdichten. Hier konnten die Spitzer u. a. m. zeigen, zu welchen Formeigenarten die französische Sprache von sich aus neigt, eben wegen ihrer phonetischen, klanglichen, syntaktischen Beschaffenheit. Auch für die lateinische Sprache gibt es wenigstens Ansätze einer solchen Grundlegung (Norden, Nägelsbach, Traube). In der deutschen Forschung sind wir hier noch zurück und müssen mit flacheren Versuchen vorlieb nehmen, die sich auf bloße Wesensschwärmerei gründen (etwa Weise in Meyers Sammelwerk), auf wenig belegte und zu allgemeinen Behauptungen oder auf das starre Fächerwerk der bloßen Formelpoetik (Elster, Roetteken, Gerber u. a. m.). Hier muß, indem vom Einzelnen ausgegangen wird, die Analyse in der Wesenserkenntnis u n d der Exaktheit noch weiter vordringen. In Epochen, in denen die Einzelleistung weniger bedeutsam ist, kann es am ersten gelingen, den überindividuellen Typus, die Reaktionsweise und -norm eines Sprachstils festzustellen.[105]) Aber auch Sprache, Sprachgeist und Sprachformen sind nichts Konstantes, metaphysisch Festes, sondern stets in Entwicklung und Veränderung. Selbst die ethnischen Faktoren haben hier keine bestimmte Dauer.

Ein weiteres Arbeitsfeld, bisher noch kaum umgrenzt und bebaut, schließt sich an. Es muß nämlich davon gesprochen werden, daß die Sprache als solche eine direkte Rückwirkung auf die Formung der Dichtung ausübt, welche sich dem Bewußtsein zwar entzieht, uns aber von Dichtern und Forschern schon bezeugt ist.[105a]) Es handelt sich hier um sehr schwierige und zarte Vorgänge. Aber sicher hat der Eindruck von Klang, Rhythmus, Tonfall und Bedeutsamkeit, den wir unbewußt mit den Elementen unserer Sprache verbinden, sehr oft Pate gestanden bei der triebhaft-spontanen Entstehung von lyrischer Poesie und Prosarhythmus. Die sinnlichen Wirkungen bestimmter („sinnloser") Sprachteile und Sprechvorgänge müssen im einzelnen psychologisch untersucht werden als Faktoren, die den Dichter unkontrollierbar bestimmen, oft mehr bestimmen als bewußte Wahl sprachlicher Mittel. Vielleicht wird es möglich sein, durch zähe Analyse so weit vorzudringen, daß wir

[105]) Wie ich es in meiner Arbeit „Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa . . ." versucht habe.

[105a]) Vgl. A. Döblin: „Der Bau des epischen Werkes": „Die Sprache im Produktionsprozeß". Veröffentlichungen der Preuß. Akad. der Künste, Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst 1929, S. 257 ff.

diesen Bestand der Sprache an technisch-symbolischen Grundformen umfassen. Eine solche Untersuchung muß natürlich ausgehen von der Kenntnis der „Möglichkeiten“[106]) überhaupt — und wird sich zuspitzen auf „Möglichkeiten-Verschiebung“. Schließlich müßten dann die „Verwirklichungen“ den „Möglichkeiten“ zur Vergleichung gegenübertreten.

Solche Grundlegungen scheinen besonders geboten, wenn es sich um das Verhältnis von M u n d a r t und Mundartdichtung handelt. Die Mundart wird gern zur Wesensbestimmung der kleineren Teilvolkstümer herangezogen. Der Charakter eines Stammes soll unmittelbar im Charakter der Mundart hörbar und ablesbar sein. Nun gibt es hier zweifellos Zusammenhänge. Von seinem Wesen hat der Friese, der Oberbayer, der Schwabe und Sachse, der Schotte und der Bewohner von Wales sicher viel in seinen Sprachton, Sprachrhythmus, phonetischen Akzent hineingegeben. Daß hier Ausdruckssinnfälligkeit waltet, empfinden wir gefühlsmäßig alle. Aber dem festen Zugriff entziehen sich solche Eindrücke. Es spricht da viel Sym- und Antipathie mit. Vielen, die weit gereist sind, kommt bei der Rückkehr der heimische Dialekt nicht mehr lieb und wert, sondern gewöhnlich und häßlich vor. Die einen finden das „Singen“ schön, die anderen können es nicht leiden. Uns geht hier vor allem die Frage an, ob ein Dialekt absolut und schon an sich eine bestimmte innere Form, sinnliche Qualität habe als Eigenart, den nun Dichtung steigern oder zunichte machen kann. Die Frage, die man exakt zu klären versuchen muß, bleibe hier offen. Ich verweise auf die oben erwähnten Beobachtungen, die Dialektlyrik in Landschaftsanthologien der 90er Jahre betreffend.[107]) So wird man weiterkommen. Allzu oft wird statt dessen persönlicher stimmungshafter Eindruck verallgemeinert: den schwäbischen Ton findet man gemütlich und behaglich, a l s o sind d i e Schwaben auch so. Aber wie steht es mit Tonart und Wesen im Thüringischen, Pfälzischen, Elsässischen? Zirkelschlüsse und tautologische Beweise sind nicht selten in den hier erörterten Fragen. H a u f f e n sagt: „Die schlesische Mundart drückt eine gemütliche Breite, ein bequemes Sichgehenlassen, doch auch einen fleißigen verständigen Geist aus. Sie stimmt mit dem Charakter der Schlesier überein, wie er uns von Freytag und Weinhold geschildert worden ist.“[107a]) Es wird keine Mundart geben, die nicht mit dem Charakter der Menschen übereinstimmt, die sie sprechen, viel und Jahrhunderte lang sprechen. Aber ist uns dieser Kollektivkomplex faßbar, der sich über die individuellen Anlagen und Wesensarten lagert?

[106]) Vgl. Scheidt a. a. O. S. 100.
[107]) Vgl. oben S. 26 f.
[107a]) a. a. O. (Deutsche Arbeit in Böhmen) S. 128.

Bei G. Hauptmann z. B. wird ein solcher Zusammenhang immerzu vermutet und behauptet; er ist aber nicht beweisbar, weil die Maßstäbe zu subjektiv sind, die man anlegt, die Differenzierungen zu wenig scharf. Einem Deutschbalten, einem Südtiroler wird der schlesische Dialekt vielleicht einen ganz anderen Eindruck machen, wenn er unbefangen genug ist, nicht das nachzusprechen und nachzuhören, was „man" hierüber geschrieben hat. Die Einzelvolkstümer müssen gründlicher erkannt und geschieden werden auf diesen Wegen. Es ist ersichtlich, wie stark hier die Dichtung dem Volkstum einen Zugang öffnet.

F. *Dichtung und Volksgut* (Literaturgeschichte und Volkskunde).

Das, was die Volkskunde betrachtet, steht am Übergang von den organisch-stofflichen zu den rein geistigen Komponenten des Volkstums. Diese Sphäre kann zunächst einmal als Stoff von der Dichtung bearbeitet werden, und zwar von der Volkspoesie selbst wie von der hohen Dichtung. Die hohe Dichtung ihrerseits liefert (nach Naumann) zudem viele Bestandteile, die, ins Volk herabgesunken, dort umstilisiert werden zu Volksgut, das uns volkstümlicher erscheinen will als das subtile Erzeugnis des hochkultivierten Einzelnen. Die ganze Problematik der Volkskunde kann hier nicht aufgerollt werden, und was in Dichtung an Volkskundlichem stecken kann hervorzuheben, ist auch nicht der Ort. Zwei Fragen erörtern wir zusammen durch einige Bemerkungen: wie die Dichtung sich zum Volksgut verhält, wie jenes zu ihr, und: wie sie sich zum Volkslied im besonderen stellt.

Die Ansichten Naumanns und Spamers kommen hier vor allem in Betracht. Der Standpunkt Naumanns hat in seiner jüngsten Darlegung[108]) eine bedeutsame Drehung erfahren, die uns deshalb angeht, weil von Volkstum und Dichtung darin die Rede ist. „Wie die Oberschicht bei uns zu ihrer Kultur kam oder, anders ausgedrückt: wie das Germanische in die europäische Kontinuität geriet, lehrt die Deutschkunde. Volkskunde lehrt, in welchem Ausmaß diese Kultur dann zur Unterschicht herabsinkt, in welcher Auswahl auch diese in die Kontinuität geriet, um aus der Primitivität heraus in ihrer Art gleichfalls deutsch zu werden." Die von Naumann auch früher nicht negativ gewertete Dichtung der Unterschicht soll jetzt gleichfalls deutsch werden. Sie gilt jetzt sogar als besonders national-volkstümlich. „Indem das Kulturgut sank, erreichte es erst seine Bestimmung. Hier erst endet der Prozeß Deutsch in

[108]) „Deutschkunde und Volkskunde" a. a. O.

Wirklichkeit. Der Minnesang, das war erst halb getan. Volkslied heißt die Vollendung . . . . jetzt erst eine erste nationale deutsche Lyrik." Diese neue Formulierung hat erhebliche Konsequenzen. Denn jetzt steckt darin die Folgerung, daß erst die Kultur der Unterschicht den eigentlichen volkstümlichen Wert gebe. Wurde aber nicht die Struktur dieser Unterschicht früher geradezu als primitiv bezeichnet?[109]) Wenn auch mancher die Primitivität des deutschen Bauern nicht mit der Primitivität von Naturvölkern vergleichen zu können meinte — die alogisch-assoziative, die mythisch-magische Einstellung konnte man der Unterschicht doch zuordnen. Naumann findet ein neues Kennzeichen: „das unbewußte Geistesleben der Nation gehört der . . . Volkskunde zu." Es erhebt sich (die Zulänglichkeit der Antithese bewußt-unbewußt dahingestellt) die Frage, inwieweit das unbewußte Geistesgut typisch ist, strukturell ähnlich in allen Unterschichten. Und in der Tat läuft der Naumannsche Aufsatz, so sehr Titel und Formulierungen die Deutschheit im Auge haben, auf eine gänzliche Verwischung der Volkstumscharaktere, auf eine allgemein menschheitliche Trennung von Ober- und Unterschicht hinaus, eine Auffassung, die der Volkstumsbetrachtung ebenso gut jeden Ansatzpunkt nimmt wie alle Ansatzpunkte gibt. Denn wenn erst das abgesunkene, wirklich volksläufige Volksgut wahrhaftes Kennzeichen des Volkstums wird, dann wird dadurch das „bewußte" Geistesleben der Oberschicht und die hohe Dichtung vom Volkstum isoliert, dann ist gerade das Objekt der „Deutschkunde" mindestens noch nicht „vollendet deutsch", es kann also nicht als durchaus volkstümlich gelten.

Wir wollen diese Gedanken nicht kritisieren, nur in ihren Folgerungen erkennen. Es ist aber wohl nicht ganz glücklich, von den festen Unterscheidungspunkten individuell-unpersönlich, fortgeschrittenes Denken-primitives Kollektivdenken zu der Antithese bewußt-unbewußt überzugehen. S p a m e r s Ansichten neigen sich der Gesellschaftswissenschaft zu, sie sehen den Gesichtspunkt der Gruppengeistigkeit als den wichtigsten an.[110]) Aber auch von dieser Seite her bleibt unsere Themastellung ohne Förderung. Gesetzt auch, der Dichtungscharakter der Volksdichtung sei erhellt, so ist doch der Volkstumscharakter der Volksdichtung noch dunkel. Offen ist noch, worin hohe Dichtung und Volksgut, etwa Volkslied, die gleichen Züge eines Volkstums tragen. Die Frage erhebt sich sozusagen neu und noch drängender, worin das deutsche Volkslied wesenhaft deutsch, das schwedische schwedisch, das siebenbürgische sie-

[109]) Vgl. auch Spamer: „Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde" in „Sächsisches Volkstum", Heft 1, Leipzig 1928.
[110]) a. a. O.

benbürgisch ist. Diese Fragen aufwerfen soll nicht zu vorschneller Antwort verleiten, es soll sie aufzeigen heißen. Zur Lösung tragen wir einige Ausführungen über volkheitliche Differenzierungen des Volksliedes bei sowie Anmerkungen zur Problematik, in der Literaturgeschichte und Volkskunde stehen.

Es hat bisher ziemliche Übereinstimmung geherrscht, daß Volksgut und Volkslied innerhalb der Stämme und Landschaften, Völker und Kulturkreise mehr Gemeinsames zeigen als Unterschiedliches. Das sind eben jene Strukturzüge des primitiv-Magischen, alogisch-Assoziativen, unpersönlich-Typischen, des materialhaft-Zweckgerechten, des verbindlich-Kollektiven: Züge eines „organischen Kollektivgegenstandes".[111]) Die Form- und Kunstmöglichkeit möchten wir, wie gesagt, weniger im persönlichen Moment, sondern darin sehen, daß hier gestalthafte Verdichtung der Urprobleme erreicht werden kann, und darin, daß das Volksgut „in einer unlösbaren Gemeinschaft mit dem Dasein, mit Lebensinhalt schlechtweg steht". A. Haberlandt, der diese Worte schreibt, hat die Volkskunst vorzüglich beschrieben, in einer Weise, die das gesamte künstlerische Ausdrucksleben eines Volkes als Einheit umfaßt.[112]) „Es ist ein und derselbe Zug des Höherwachsens arbeitender Kräfte." Aber auch hier wird es nachgesprochen, daß Volkskunst die Kunst derer sei, „die ihre Kräfte und ihr Können aus der Geistigkeit, den Quellen und Überlieferungen des angestammten volksmäßigen Daseins schöpfen". Demgegenüber ist es ernsthafter Darstellung noch nicht gelungen, Volkslied-Landschaften zu zeichnen und abzugrenzen. Paur[113]) findet es auffällig, daß neben vielen mundartlichen Volksliedern in Schlesien die meisten hochdeutsch gesungen werden. „Im Verhältnis zur Natur läßt sich in den letzteren (in den älteren Volksliedern sc.!) kein charakteristisch hervorstechender Zug vor den deutschen überhaupt entdecken." Trinklieder fehlen in Schlesien, „die leichtsinnigen Liebeslieder sowie die satirischen Ehelieder scheinen ein besonderes Eigentum der Schlesier zu sein". Solche Feststellungen wünscht man ausgebreiteter und gründlicher durchgeführt. Walther, der in der „Sprache und Volksdichtung der Wenden",[114]) im Volkslied die wendischen Besonderheiten zeigen will, gibt doch nichts Spezifisches; was den Inhalt betrifft, ist sicher, „daß die Harfe wendischen Volksgesanges viele ebenso kräftige

[111]) Scheidt a. a. O.

[112]) „Gedanken über Volkskunst" in „Die bildende Kunst", Wiener Monatshefte, 2. Jahrg., Heft 10.

[113]) a. a. O.

[114]) In Wuttkes „Sächsischer Volkskunde" S. 355 ff.

Saiten aufzuweisen hat wie die deutsche Volksleier".[115]) G. Meyer[116]) bezweifelt, daß man das Schnadahüpferl auf ethnologischen Grund pflanzen könne (keltisch). „Die vierzeilige Strophe ist eine allenthalben, wo es Volkspoesie gibt, mit Vorliebe verwendete Form." Es gibt dafür kaum eine andere Erklärung als die aus der überall wesentlich gleichen Anlage des menschlichen Geistes. In Wuttkes „Sächsischer Volkskunde" wird als ideale Forderung erhoben: „Jeder deutsche Stamm hat sein Sonderleben geführt und zeigt seine Eigenart, deren Untersuchung sicherlich die wichtigste Aufgabe ist, die eine deutsche Volkskunde zu lösen hat."[117]) Aber auch Wuttke ist es sicher, daß sich diese sächsische Eigenart „erst gegen Ausgang des Mittelalters entwickelt hat!"[118]) Im gleichen Band verzichtet Dunger auf das Ziel, das Sächsische am Volkslied zu schildern, ja erklärt es für falsch, Lieder landschaftlich einzuschränken.[119]) Auch Mogk[120]) meint im gleichen Band: „In unserm Sachsenlande unterscheidet sich die Feier des Christfestes nur wenig von der in andern deutschen Gauen," ein Beispiel, daß es nicht nur beim Volkslied so problematisch zugeht. Für anderes sprachliches Volksgut gibt uns die vorzügliche Arbeit von Arens[121]) Auskunft darüber, daß die Struktur ganz und gar primitiv ist. Er hat mehr ein allgemeines Bild bäuerlicher Kultur und Seele in Tirol als spezifisch tirolerisches Volks- und Stammestum geben können. Ich darf feststellen, daß seine Beobachtungen genau und bis ins Einzelne übereinstimmen mit der Struktur des volkstümlichen deutschen Prosastils im XVI. Jahrhundert, wie ich ihn in meinem genannten Buche beschrieben habe, ohne von Arens' Buch Kenntnis zu besitzen damals. Eine nur flüchtige Beschäftigung mit den Volksliedern, die Hauffen aus der Sprachinsel Gottschee aufgezeichnet hat,[122]) zeigt, daß dieses Volkslied, unter besonders günstigen Bedingungen nun auch, so etwas wie einen eigenen Charakter besitzt. Es ist ernst, gemessen, gedämpft, fromm, meidet Derbheit und Unschicklichkeit, gibt sich schlicht-nüchtern; die Sinnlichkeit und Liebesseligkeit der Älpler, die Schlemmer-, Buhl-, Tage-, Mai-, Ehebruchs-, Klosterlieder u. a. fehlen. Solche Auswahl bereits bestimmt ein

[115]) Auch bei Schulenburg: „Wendisches Volkstum in Sage, Brauch und Sitte", Berlin 1882, ist nur das spezifisch und allgemein Primitive zu erkennen.
[116]) „Zur Volkskunde der Alpenländer" in „Essays u. Studien", 1891, Bd. II S. 150.
[117]) a. a. O. S. 173 f.
[118]) ib. S. 175.
[119]) ib. S. 247 ff.
[120]) ib. S. 296 ff.
[121]) „Das Tiroler Volk in seinen Weistümern" in Lamprechts Geschichtlichen Untersuchungen, 1904.
[122]) A. Hauffen: „Die Sprachinsel Gottschee".

Kulturbild des alten Gottschee. Eine Gruppe von gleichbleibenden stereotypen Formeln kommt hinzu. Fast stets wird die Eingangsformel vom Frühaufstehen gesetzt, ob es paßt oder nicht. Man könnte fast einen typischen Aufbau, ein „Urlied" herausschälen (geringe Zahl von Beiwörtern, Reim fehlt fast ganz, was H. plausibel philologisch erklärt). Ein solches Beispiel bekräftigt die Auffassung, daß es vielleicht nur eines kräftigeren Zupackens bedarf, um über Volksdichtung und Volkstum Klarheit zu schaffen.

Zu solch kräftigerem Zupacken, über „Dichtung und Volkstum" Klarheit zu schaffen, forderte vor allem A. Sauer in seiner berühmten Rektoratsrede von 1904 auf. Seine Intentionen gingen in andere Richtung, als in welcher sein großer Schüler Nadler dann Verwirklichung gesucht und gefunden hat. So verlockend eine eindringliche kritische Analyse dieses Aufsatzes erscheint, so würde sie doch zu weit führen und muß deshalb bis auf wenige Andeutungen unterbleiben. Der richtige Boden, von dem aus Sauer seine Forderungen erhob, war die vergleichende Literaturgeschichte, die Betrachtung anderer Literaturgeschichten, um so „Normen und Gesetze, unter deren Herrschaft das literarische Leben der Völker verläuft, zu erkennen". Aber wir sind auch nach ihm von der Erkenntnis solcher „Lebensgesetze" noch weit entfernt. Und dies nicht zuletzt im nationalen Bereich, wo die von Sauer gesehenen Teileinheiten der Stämme und Landschaften uns problematisch geworden sind. Die Bedingungen, welche diese Teileinheiten umgestaltet haben, sind heute bei weitem noch nicht alle bekannt. Worin bestehen die „feineren landschaftlichen Unterschiede"? Welches Gesetz erscheint, wenn man sie, gesetzt, man wüßte sie exakt und unbestritten, auf die Literaturkarte einträgt? Ich fürchte kein Gesetz, sondern das Chaos eines Naturzustandes. Aber man will heute um jeden Preis Gesetze und rümpft die Nase, wenn es nur Entwicklung, Ergebnis und lückenhafte Sinnhaftigkeit gibt. Vielleicht gibt es den „schwäbischen" Sonderfall nicht nur in Württemberg, sondern in Italien, in Schweden ebenso, entsprechend den großen Grundzügen der Landschaft und Verkehrslage. „Wie aufschlußreich" war es noch für Sommer, die angebliche Nürnberger Abstammung Gengenbachs neben der arragonesischen Moscheroschs zu finden. Und wie aufschlußreich ist jetzt die Feststellung,[123]) daß beides falsch war! An entscheidenden Punkten gleitet S. ab auf die Volkskunde (115), etwa auf Goethes Interesse für die Volkskunde, also das Interesse a m Volksstoff, nicht die Stilzugehörigkeit. Er hat ja überhaupt die Volkskunde

[123]) In Stefanskys Nachwort, a. a. O. S. 28.

in der Hauffenschen Art im Auge, er will eigentlich nur die Bedeutung der Volkskunde für die Literaturgeschichte zeigen, um der letzteren neue Aufgaben zu stellen. Zwischen der Kulturphysiognomie der Unterschicht, zwischen „Volksseele" und „Nationalgeist" klafft auch bei ihm der Riß. Die provinzielle Literaturgeschichte soll das Wesen der einzelnen Literaturlandschaften ergründen. Leider ist man stets der Gefahr erlegen, umgekehrt zu verfahren. Die „Literaturgeschichte von unten" fehlt noch und muß fehlen, weil uns die Kriterien noch fehlen, Geistiges aus dem Boden, der Masse, der Gruppe, dem Blute abzuleiten. Wir müssen die Wurzeln erst suchen.

Zugrunde liegt bei dem allen ja der ebenso romantische wie materialistisch-positivistische Glaube an die „Boden"bedingtheit des Menschen. Stefansky hat in seinem Nachwort diese Grundlage gut aufgezeigt, indem er zugleich das Ziel des Lehrers in die geisteswissenschaftliche moderne Auffassungsweise des Jahres 1925 hinüber zu interpretieren sucht; Sauer hat es nicht ganz so verstanden. St.s Fassung ist behutsamer, vorsichtiger, aber auch blasser. Richtig scheint, daß er vom morphologischen Ansatzpunkt: „wechselnde Gestalt" zu dem der Reaktionsweise: „durchgeprägte Erlebnisform" übergeht. Man muß aber fragen: Besitzen wir denn die „klar durchgeprägte Erlebnisform"? Was sind die „innersten Beziehungen" zwischen Hartmann und Schubart, was sind die „Urprobleme" in Westfalen? Die Kategorie des Raumes, die dasteht als Kern des „geistigen Schicksals", als letzter greifbarer Erklärungsgrund, erhebt sich auch hier dunkel, selber nicht erleuchtet und zu erleuchten als große Unbekannte, die einspringt, wo es nicht gelingen will, „rationale Linien durch die bewegte Fülle der Geschichte zu ziehen". Die Gesetze der Natur — und auch für St. ist bezeichnenderweise „Leben nur Natur" — können noch nicht so glatt auf den Geist angewendet und bis in ihn verfolgt werden. Das Leben der Kunst ist ebenso Geist wie Natur, und in unserm Zusammenhang müßte schon von einem „kulturhaften Naturraum" die Rede sein, wenn überhaupt von Kultur, Natur und Raum.

Von den vielen Beiträgen zum Thema „Literaturgeschichte und Volkskunde"[124]) stellen wir nur noch einen ganz anders gearteten heraus: Robert Petschs Aufsatz „Volkskunde und Literaturwissenschaft". Auch für Petsch ist die Dichtung eine Einheit, und die nationale Färbung der Volksdichtung soll zur Gesamtdichtung zu rechnen sein.

[124]) Vgl. noch die Behandlungen des Themas durch Lauffer, v. Geramb, Schwietering, Mackensen u. a.

„Im Volksliede und im älteren Fastnachtsspiel kommt die dichterische Schöpferkraft des Volkes selbst am unmittelbarsten zum Ausdruck." Der Volkstumsbegriff des Verfassers enthüllt sich am Ende seines Aufsatzes: Die „Cliquen"dichtung verurteilt er und sieht nicht die starke soziale ethische Note des Naturalismus, der die Verbindung mit der neuen Unterschicht, dem Proletariat suchte. Volksmäßig ist das Undifferenzierte, Bodenständige, auch das breit Gebrauchsläufige (Schiller). Der Kunstdichter müsse von der Form der Volksdichtung lernen, steht zuweilen zwischen den Zeilen. Die alten Zweifel und Probleme tauchen auf und umringen uns. Und doch will Petsch als Dichtung nur „den sprachlich-künstlerischen Ausdruck persönlichen Lebens" gelten lassen. Wir sehen, auch hier herrscht keine Klarheit über das Verhältnis „Dichtung und Volkstum". Beherzigenswert sind da die Analysen und die Worte, die zur Strukturerhellung und Stilforschung aufrufen: „aber dazu müßte eine phänomenologische Betrachtung der Kunstmittel in ihrer reinsten und reifsten Verwendung treten".[125])

Wir brechen diesen Rundblick ab. Sicher ist, daß auch die Volkskunde mit ihrer Betrachtungsweise berufen ist, entscheidende und vertiefte Kenntnis zu spenden über das Verhältnis, in dem Volkstum und Dichtung stehen. Freilich ist die Lage der Volkskunde z. Zt. krisenhaft und die soziologische Strömung dynamischer Betrachtungsweise noch sehr jung gegenüber dem eingewurzelten Sachenfanatismus und dem Museumsstandpunkt. Was volkstümlich sei und warum, diese Antworten schuldet uns die Volkskunde ebensosehr für die Volksdichtung noch wie für die hohe Dichtung. Es ist vielleicht geraten, sich objektiveren und ferneren Gegenständen, etwa fremdem Volksgut zuzuwenden, um hier zu lernen und auf festen Boden zu kommen.

Solange aber die Wesenssystematik noch fehlt, halten wir uns an die schlichte Erfassung des Seienden und historisch Ablaufenden als Synthesen lebendiger und kaum analysierbarer Art, Ergebnisse des Werdens unter einem Netz von unzähligen Bedingungen. Hierin eingebettet sind die Volkstumsgegenstände, so auch die Dichtung lebendig. Die Gemeinsamkeiten scheinen meist, mit der Lebendigkeit, zu schwinden, wenn man das Stück aus dem gewordenen Sein isoliert und ohne umgebende Bedingungen gleichsam in die blasse Dauer erhoben, in der es notwendig weder Distanz noch Unterschiede gibt, auf seine eigene Substanz befragt.

---

[125]) ib. S. 157.

SCHLUSS.

Damit wäre der Kreis geschlossen, den man mit „Naturgeschichte der Dichtung" bezeichnen könnte. Eine abschließende Formel für das Verhältnis „Dichtung und Volkstum" ergab sich nicht. Die Betrachtung müßte nunmehr übergehen in die „Geistesgeschichte der Dichtung". Diese aber ebenso zu durchmessen, würde für uns heißen, die gesamte Dichtungsgeschichte in einer neuen Darstellung neu aufrollen. An dieser Schwelle kann die Untersuchung füglich enden, wenn es ihr noch möglich ist, die Zielpunkte und Grundlinien eines solchen Aufrisses zu skizzieren, an dem noch Generationen Arbeit finden werden. Es kann auch nach so viel Gesagtem nicht mehr zweifelhaft sein, wie der Schreiber sich hier entscheiden wird. Das Wort Schubarts: „Klima, Erziehung, die Form uns zu regieren, macht den Charakter des Deutschen",[126]) mag hier den prägnanten Punkt bezeichnen. Das Wesen einer Dichtung als Glied und Organ eines Volkstums kann nur erfaßt werden in historischem Zeitverlauf als sich wandelnde und geschehende Geschichte. Die Dichtung muß in jedem Schnittpunkt von Zeit und Natur mit allen geistigen Faktoren, und auch mit allen äußeren, zum Volkstum gleichsam „integriert" werden. Die lebendige Ganzheit unterliegt dem Gesetz der Verwandlung, des Fließens und Verrinnens, und überflutet oft die Haltpunkte der willkürlichen Sinngebung, die wir in den Strom einrammen. Auch die Dichtungsgeschichte wird die Betrachtungsweise mit Fruchtbarkeit anwenden können, welche der geschichtlichen Landeskunde und der Dialektgeographie so gut gefrommt hat. Auch Dichtwerke sind „Verkehrgut", und mehr von den faßbaren Wirklichkeiten politischen Geschehens, dynastischer Führung, territorialer Konsolidierung, verkehrsbestimmter Zügigkeit bedingt als von bluthaften und mystischen Erblichkeiten, Stammeseigenarten oder Landschaftsgeistigkeiten.

Das sind die nüchternen Faktoren, welche die Reaktionsweise von vielen Volksgenossen zu jener Einheitlichkeit stimmen, welche das Volkstum ausmacht. Die geistigen Einflüsse des Staates, der politischen Form, des Sittenkodexes und des „Zeitgeistes", der Wissenschaft und bildenden Kunst, des Rechtes und der Religion auf die Dichtung sind schon weithin in den Literaturgeschichten der Nationen durchforscht worden. Daß hier aber noch viel mehr geschehen kann, daß ganz anders systematisch vorgegangen werden müßte, bedarf kaum eines Beweises und soll hier nur am Beispiel des Politischen und der Religion kurz illustriert werden. Wer immer der Ansicht ist, daß ein Nationalcharakter nicht durch

[126]) Chr. Fr. D. Schubart: „Originalien", Augsburg 1780, S. 18.

Häufung, Addition der Individualseelen entsteht, nicht „durch Zusammenraffung privater Vorgänge“,[127]) kommt zu einem Primat der politischen und soziologischen Einflüsse. Eine Massenseele als etwas Selbständiges kann erkannt und beeinflußt werden aus der Politik vor allem.[127]) Aus künstlerischen oder geistigen Äußerungen auf einen Gesamtcharakter zu schließen, ist auch für Klein schwerer. Ferner ist jeder Rückschluß gefährlich von der Massenseele auf den Einzelnen. — Die Religion ist weiterhin und immerdar ein Mittel gewesen, die Reaktionsweise der Völker einheitlich zu stimmen.[128]) Der Betrachtung der Dichtung vom Boden der Religionsgeschichte und Religionsphilosophie kann eine ergebnisreiche Zukunft geweissagt werden.[129]) Wenn man auch hier scheiden will zwischen der unteren Schicht der magischen Religiosität und den gehobenen Konfessionen, so vervielfachen sich die Beziehungen und Fragen nur. Den Einschlag primitiver Religiosität in jede Art Dichtung hat die Volkskunde schon behandelt, wie auch den umgekehrten Einfluß des Christentums aufs Volkslied und Kirchenlied.[130]) Die wichtigere Frage des Verhältnisses von Christentum und „hoher“ Dichtung hat man bisher nur für den Idealismus und das Barock gestellt. Im Mittelalter liegt die Kirche und das Christentum wie ein Himmelsgewölbe über aller Kultur, auch über der höfisch-klassischen Dichtung des Rittertums. Mit Renaissance und Reformation zerbricht diese alles umschließende Einheit und der religiöse Hintergrund „klingt ab“, vollends in der Neuzeit. Es ist eine reizvolle Aufgabe, den Prozeß der Verweltlichung der deutschen Dichtung seit dem Mittelalter im Gesamten darzustellen.[131])

In dem Maße aber, in dem hier Bindungen und vereinheitlichende Normen fallen, erheben sie sich auf der andern Seite, indem sich die nationale Lage der Staaten, das wissenschaftliche Weltbild und das sittliche Gemeingefühl aller Volkstümer uniformieren.

Alle Betrachtung der Volkstümer, der Dichtung aufs Volkstum hin, muß die besondere Note in den komplizierten Synthesen einer Entwicklung ins Auge fassen. Diese Note steckt jeweils im Ordnungsgesetz, im „Mischungskoeffizienten“, nach dem sich die ererbten Bedingungen,

---

[127]) E. Klein: „Gibt es einen Nationalcharakter?“ in Ostdtsch. Monatsh. V, S. 635.
[128]) Ringbom, a. a. O.
[129]) Ich weise nur hin auf G. Frickes Buch: „Der religiöse Sinn der Klassik Schillers“, München 1927.
[130]) Vgl. Naumann: „Christentum u. Volksglaube“ in Zschr. f. Dtkde., 1928, S. 321.
[131]) Vgl. meinen Aufsatz: „Die Verweltlichung des deutschen geistlichen Dialogs im 14. Jahrhundert“ in Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VIII, 1930.

die geistigen Traditionen und die äußerlichen Eigentümlichkeiten zusammenschließen, um geschlossen auch die Dichtung zu formen und von ihr zu Sprache und Wirksamkeit gebracht zu werden. Die Vielfalt der geistigen Äußerungen, Verwirklichungen und Züge in einem Raum muß zusammengenommen werden. So erkennt man die in den Gang der Geschichte ebenso wie in den Austausch der Gegenwart verflochtenen Gebilde, Organismen, deren nicht geringstes Glied und Organ auch die Dichtung ist. In ihrem Stil spiegelt sie das Ordnungsgesetz der geistigen Wesenheit, die Volkstum heißt und als solche das Ergebnis des Gewordenen im gegenwärtigen Moment ist. Die Zeit läßt sich nur erleben, insofern sie abläuft, der Geist nur als frei wehender, die Dichtung nur als Abbild jener höheren Freiheit des Geistes, das Volkstum nur als Wahrheit in solcher Freiheit.

DAS PERIODENPRINZIP IN DER LITERATURWISSENSCHAFT.

Von HERBERT CYSARZ.

Es gibt Etappen- und Front-Historie. Die Losung der ersteren lautet: „Primum vivere, deinde philosophari"; die andere gehorcht dem Schicksal: „Navigare necesse est, vivere non est necesse".

Auf extensives Material beschränkt, bestellt die Literarhistorie ein Erfahrungsfeld hundertster Größe und Geltung; wo sie den intensiven Qualitäten dient, wird sie zur tiefsten Seelen- und zur reichsten Menschenkunde.

Und eben dies ist ihre Bahn: vom Anhängsel der Universalhistorie zum Weltgesicht eigenen Stamms, zu grund- nicht bloß fachwissenschaftlichem Lebensbegriff.

Solche Wende nun spiegelt sich auch im Periodenprinzip der Literaturwissenschaft: Auch hier waltet Entwicklung von fachgeschichtlichem Neben- und Nacheinander zu geistgeschichtlichem Ineinander, Aufstieg von temporaler Einteilung zu typologischer Gestaltung — kurz, die Verinnerung des subsumierenden Was zum organisierenden Wie.

Die Periodologie, als System von Abfolgeregeln und Grenzsetzungen behandelt, stellt Fragen nur untersten Rangs; die Periodologie hingegen als Gesträng, nicht als Gerät, als Wesensform nicht Ordnungsnorm, offenbart die Totalstruktur einer Wissenschaft, und durch diese hindurch einen Sektor, ja vielleicht eine Hemisphäre des gesamten globus intellectualis.

Die spezifische Dimension alles menschlichen Schöpfertums, die ein Sein i m Werden, kein Sein u n d Werden ist, die Wachstums- und Verwachsungsstufen der Individualität, die Zeugungs- und Wirkungsgesetze der Dichtung, der Nerv der Überlieferung, noch der Unsterblichkeit, die Fleischwerdung beharrender Einheiten in wandelbaren und wandelverurteilten Vielheiten, und überhaupt ein Lebensreich, wo jedes Einzelne auf jedes Einzelne bezogen und weder für Sonderprobleme noch Sondermethoden Raum ist, all dies wird hier aus e i n e m Archimedes-Punkt erhellt.

Die folgenden Betrachtungen begleiten demgemäß zuerst die Selbstwerdung und Selbstbesinnung der literaturhistorischen Periodik, ihre Abzweigung und Ablösung von der universalhistorischen (Kapitel I).

Dann ist, unter dem so bestimmten Meridian, ein rascher Längsschnitt durch den geisteswissenschaftlichen Kosmos zu führen, der das zunächst empirisch vorgefundene Verfahren theoretisch filtrieren soll (II). Der Schlußteil (III) kehrt wieder in die Literarhistorie ein, um endlich noch einmal in die Gesamtlage unserer Wissenschaft auszuschauen.

Sämtliche Untersuchungen wahren realwissenschaftlichen Boden, das heißt in geistesgeschichtlichen Dingen: anthropozentrischen Horizont — das eine menschliche Sein, in das alle echten Geschichts- und Seelengemälde hinausdeuten, ohne es je als solches entblößen umfassen erschöpfen zu können, gilt hier als absolut, ohne Rückschluß auf göttliche Kräfte und metaphysische Gründe. Im übrigen strebt auch dieses Stück Philosophie der Literaturwissenschaft sowohl dem Forscher System-Ausblicke als auch dem Theoretiker Wirklichkeits-Ansätze zu gewinnen. Eine Technologie der Periodenbildung, Periodendarstellung aber ist nur durch Beispiel und Nachfolge möglich.

I.

Die wesentlichen Vorstufen der geistesgeschichtlichen Periodologie sind drei: Die erste zeitigt die homogenen Perioden des prähistoristischen Denkens, scharf abgesetzte und gleich durchgeprägte Zeiträume, wie Regen- oder Sitzungs- oder Kalender-„Perioden". Das Folgestadium gehört den Entwicklungsperioden der historistischen Läufte, nicht Stoff- und Zustands-, sondern Ziel- und Bewegungseinheiten, voll neuer Spannung zwischen Seins- und Werdens-Inhalt, zwischen Beharrungs- und Veränderungsgesetz. Die dritte Periodenart aber entspringt der Biologie des XIX. Jahrhunderts; sie gleicht, entgegen der linearen Evolutionsperiode, keinem Abschnitt in einer Geraden, vielmehr der Welle in einer Kurve, indem sie dem progressiven Moment nun auch ein zyklisches gattet.

Die Gesamtgliederung der Geschichte ist durch das Christentum möglich geworden: Erst dieses erkennt die ganze Menschheit als solidarisch-kontinuierliche Schicksalseinheit. Früheste Periodisierungsversuche bedeuten die (dem Claudius Ptolemäus, im II. christlichen Jahrhundert, zugeschriebene) Lehre von den vier Weltmonarchien (der assyrisch-babylonischen, der medisch-persischen, der griechisch-mazedonischen, endlich der römischen) oder des Augustinus Unterfangen, aus den Reichen des Propheten Daniel einen universalhistorischen Fortschritt und Plan zu entwickeln. Es sind die Wurzeln jener „hellenistischen Theorie", die die Geschichte gemäß dem Wechsel der Vormacht

der weltgebietenden Völker kerbt: Nation um Nation erobert die Herrschaft — doch diese Nationenepochen lösen sich ab wie Schildwachen, Werkzeug (nicht einmal Stoff) der Vorsehung; das Amt ist alles, sein Träger nichts (ein Platonismus, den nachmals Hegel geläutert und die historische Ideenlehre der Ranke-Zeit berichtigt hat).

Der bis heute geläufige Dreitakt aber, Altertum-Mittelalter-Neuzeit, ist die Ausgeburt der Renaissance: Roms Herrlichkeit, des wird gerade das erneute Studium des Altertums inne, ist vor tausend Jahren versunken; der Humanismus wähnt, sie wiedererwecken zu können; die Frist nun zwischen jenem Sturz und dieser Wiederkunft gilt füglich als düstere Mitte-Zeit, gleichsam als Überwinterungsperiode; und diese bleibt mit chinesischer Mauer umhegt auch noch dann, als sich seit Herders Tagen ihre Fruchtbarkeit und Schönheit enthüllt. Als wissenschaftliche Paten der Trias sind lang die Göttinger Forscher Schlözer und Gatterer beleumdet worden, bis deren Rolle übertragen werden mußte auf den Leydener Professor Georg Horn (geboren 1620 zu Kemnat in der Oberpfalz) und seines Hallenser Schülers Christoph Cellarius (Keller) ‚Historia medii aevi' (1688). Der kritischen Geschichtsforschung kann diese „Einteilung" natürlich bestenfalls ein gröbstes Schema bieten: Ottokar Lorenz verdammt sie in Grund und Boden; Dove verharrt bei der durch unsere Zeitrechnung bezeichneten Zweiheit; Friedrich und Viele lassen die Cäsur um 1300 dieselbe Neuzeit beginnen, die Steinhausens Kulturgeschichte erst um 1650 eröffnen möchte (auch Gustav Freytag würdigt die Jahrhunderte von 1254 bis 1648 als gleichbürtige Periode); und Ranke, wie vor ihm Johannes von Müller, weicht vorweg allen solchen Schranken mißtrauisch und überlegen aus.

Die Periodologie der Literaturwissenschaft freilich ist schon durch geringere Länge und insbesondere Breite des Forschungsfelds differenziert. Gerade die deutsche Dichtung bleibt freier von Konventionen als die französische, und freier von politischen Konstellationen als die englische (zwischen unserer alt- und mittel- und neuhochdeutschen Periode klafft nirgends ein so jäher Einschnitt, wie ihn die englische Literatur- und Gesamtgeschichte durch das Jahr 1066, oder auch nur 1689, empfängt). Und nirgends schieben sich die kulturellen Ressorts so wirr und kriegerisch, so anti-chronologisch über- und ineinander wie in der deutschen Geistesgeschichte. So wird die Mittelalter-Neuzeit-Scheide hier zur Grenze nur wissenschaftlicher Fassungs- und Leistungskraft, nicht aber zweier Strukturen, zweier Epochen. (Im übrigen ist Luthers Schriftsprache die Frucht einer Entfaltung, deren Samen spätestens im XIV. Jahrhundert keimen; auch das Widerspiel Antike-Christentum, gleich-

falls oft als das Mal der Neuzeit ausgegeben, durchgärt bereits die ritterliche Blütezeit; die engere Renaissance-Poesie aber redet in Luthers Jahrhundert noch mit lateinischer Zunge, um erst im Zeitalter Opitzens deutscher Sprache und deutschen Verses mächtig zu werden, während der Faustische Individualismus des sechzehnten Säkulums durchaus an überkommenen Formen haftet.)

Höhere Straffheit, tiefere Einheit aber eignet den Entwicklungsperioden des historistischen Zeitalters. Freilich, gerade das periodologische Prinzip begegnet diesem XIX. Jahrhundert vorerst wesentlich als Erbgut des Rationalismus, der die Epochenordnung zur Schwester seiner gesetzgeberischen Gattungspoetik gemacht hatte. So fällt in Schillers ‚Naiver und sentimentalischer Dichtung' die Antithese dieser beiden idealen Typen mit dem Zeitenunterschied Antik-Modern zusammen. Noch in den Vorlesungen der Brüder Schlegel, die meistens viel zu eindeutig dem geschichtlichen Weltbild einverleibt werden, durchkreuzt und befehdet sich die historische Optik mit systematischen Interessen, bei Friedrich Schlegel überwiegend geschichtsphilosophischen, bei August Wilhelm strikteren ästhetischen (die Theorie teils der Künste teils der Dichtungsgattungen betreffenden). Und die Vollendung solches Widerspiels verkörpert Hegels historisch-architektonischer Babelturm: In dieser Titanensynthese von Wirklichkeitsstrom und Begriffsdamm verbünden sich die logischen Ideen der aufgeklärten Ästhetik und Kulturphilosophie den morphologischen Ideen des neuentdeckten Geschichts- und Lebensreichs.

Demgemäß liegt nun auch ein Wesenszug aller unmittelbar oder mittelbar von Hegel beeindruckten Literaturhistorie im Streben, Entwicklung und Ästhetik, insonderheit Gattungsästhetik (schon in dieser sieht Hegel geschichtliche Realität und begriffliches Apriori durchdrungen) nach Möglichkeit auf gemeinsame Periodennenner zu bringen: So wird für Moriz Carrière die Literaturhistorie zum Kanon der Gattungen (deren Ideen eben durch die Geschichte der Dichtung — wie Hegel sagt — „realisiert" werden); auch Hettners Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts ist ein stetes Ringen um einen Entwicklungsbegriff, der Ästhetik und Dichtungsgeschichte, räumlich sich Gliederndes und zeitlich sich Wandelndes, der nämlichen Periodik unterstellt; selbst Koberstein läßt seinen beiden historischen Bänden einen vorwiegend Gattungen sichtenden dritten folgen; noch Wilhelm Wackernagel, der den neuhochdeutschen Stamm bieder in vier Jahrhundert-Stümpfe sägt, vermag das mittelhochdeutsche Wurzelwerk nur nach Gattungen zu entwirren. So weit die eine, die legitimere Sippe Hegels.

Ein anderer Troß aber heftet sich an Hegels linearen Aufriß der Menschheitsgeschichte, an die Dynamik und Dialektik des Ablaufs als solchen: Hegel, der einerseits wie keiner die gesamte zeitliche Ausdehnung der uns bewußten Jahrtausende als einheitlichen Sinnzusammenhang, als einsinniges Drama meistert, zwingt andererseits auch die ungeheuere Vielfalt des jeweils Gleichzeitigen, die die Gibbon und Hume und Voltaire nur in auserlesenen Strecken und Streifen zu dichten Geschehnisketten geschmiedet hatten, mit Dante-Blick und Michelangelo-Faust in ein einziges Strombett von stetem Gefälle. Der Staat, das Recht, die Kunst, die Wissenschaft, die Religion, das sind nicht bloß die Geschäfte des nämlichen Weltgeists, sondern auch gleiche Schritte und Tritte seiner einen und selben Metamorphose. Und dieses Ausgreifen wie in die Längen- so in die Tiefendimension der Geschichte — die Problematik der Unifizierung des „Gleichzeitigen" (des synchronistisch Gleichzeitigen in Hegels oder des syngenetisch Gleichzeitigen in Spenglers Stil) soll später erörtert werden — hat, im Guten und Schlimmen, die stärkste Jahrhundert-Bewegung entfesselt.

In literarhistorischem Bereich ist es vorab Gervinus, der, gesalbt mit Hegelischem Öl und überdies durch seinen Lehrer Schlosser noch der Aufklärungsphilosophie verstrickt, die vielspältig in alle Winde gestreuten Baustoffe ältester Literaturhistorie zur stolzen und schlanken Zinne emportürmt. Hegels Periodik freilich krankt an einem Platonismus, der die Einheit nicht in den Erscheinungen, vielmehr teils vor den Erscheinungen, in apriorischen Kategorien, teils hinter den Erscheinungen, in außer-geschichtlichen Zielen sucht — statt die innere Gleichzeitigkeit und Gleichbürtigkeit von Ganzem und Teil auszuwerten. Zu ärgstem Übel vollends gedeiht seine Verabhängigung der Geistesgeschichte vom weltgeschichtlichen Geschehen: Die Weltgeschichte ist ihm vor und über, nicht in der Geistesgeschichte. (Mit Recht gilt Schopenhauers Geschichte- und Hegel-Haß nur der Hegelschen Vergewaltigung des geistesgeschichtlichen Seins durch das weltgeschichtliche Werden.)

Hegels geschichtsphilosophisches Jahrhundert-, vielleicht Jahrtausend-Verdienst wird hierdurch freilich nicht geschmälert. Er projiziert den Ablauf des vergänglichen Geschehens in den Kreislauf der ewigen Metamorphose des Allschöpfers Geist. Solch metaphysisches Monodrama aber ist keineswegs bloß eine dem Schauspiel der Jahrtausende abgezogene Lehre, vielmehr die Ewigkeits-Seite, der Ewigkeits-Wert oder -Sinn der zeithaft-zeitlosen Erdengeschicke. Hegel, der so das Nacheinander der Begebnisse in ein Nebeneinander der Begriffe bannt, postuliert pro-

metheisch jene Identität von Werden und Sein, die alles schöpferische Leben der Geschichte virtuell unsterblich macht. Indessen weder hat Hegel das von ihm in grandiosen Begriffsdichtungen umschriebene Kräftespiel der Unsterblichkeit (und verwandter Ideen) jemals auf dessen geschichtliche Unterlagen, die Wesens- und Wirkensarten geschichtlicher Dauer und Fortzeugung, zu prüfen sich herbeigefunden, noch ist sein stets in die weitesten Räume gerichtetes Aug des Strukturunterschieds zwischen Handeln und Bilden, Tat und Form, Geschichte des Wollens und Geschichte des Schauens in folgegewichtiger Weise bewußt geworden — eines Gegensatzes, auf den bereits Schopenhauer seine gesamte (auch daher anti-Hegelische, freilich das Strukturproblem „Geistes- und Weltgeschichte" in anderer Richtung vergröbernde) Philosophie gründet. Wie Schiller die Ströme der Weltgeschichte in unvergängliche Dramen schöpft, so veraktet Hegel den pragmatischen Prozeß der Dinge zu metaphysischen Phasen, die ein System (unter anderen möglichen Systemen) freier Sinn g e b u n g, keine realhistorische, lebens- und geisteswissenschaftliche, Sinn f i n d u n g bergen. Durch Einverleibung der Geschichte in seine Begriffswelt schafft Hegel eine neue (über-Kantische) Dimension des philosophischen Systems und eine nie zuvor erhörte (höchstens von Schiller, kaum von Fichte geahnte) Machtentfaltung der Metaphysik: Diese Einschöpfung des geschichtlichen Stoffs in Platonische Denkbilder hat Hegels — allerdings von jeher Schillerisch-voluntaristische — Ideendialektik aktualisiert, dramatisch durchnervt, gleichsam mit Schicksalsgewalten geladen. Der echte Hegel eben dient vermittels der Geschichte dem Begriff, der Unmittelbarkeit und Lebensträchtigkeit des Denkens; der Pseudo-Hegel seiner historistischen Scholiasten aber soll umgekehrt durch die Begriffsgefäße der Geschichte dienen — und hier ergeben sich jene periodischen Progreß-Schablonen, die ihrer zeitlosen Natur gemäß auch über alle Zukunft gestülpt werden können.

Der Kraftstrom nun des neutralisierten Entwicklungsgesetzes (des periodologischen Schematismus) als solchen, dessen Freiheitscharakter und tragischer Nerv ja minder zutag liegt als seine Begriffsscharniere, treibt auch die muntersten Mühlen des Positivismus. In Hegels Hochofen schmelzt Marx die Erzadern a l l e r Kulturprozesse zusammen zur alldurchwaltenden sozialen Evolution, a l l e m geschichtlichen Geschehen durch ein konstruiertes Ideal Richtung und Rhythmus, lineare Periodik verleihend. Noch das Darwin-Dogma der chronischen Menschheitsveredlung und das Fortschrittsfieber des Warenhaus- und Maschinenzeitalters gestalten ihr Zukunftsbild nach ähnlichen progressiven Perioden.

Insgemein freilich spornt dieser Positivismus den periodologischen Ehrgeiz wenig. Während das geisteswissenschaftliche Betrachten einem feinstgegliederten Organismus einander durchdringender Einheiten zustrebt, sucht er mit einer Mindestzahl periodischer Komplexe auszukommen: Bald sind es Klassifikationen vom Schlag der alten (der starren) Gattungsbegriffe, bald auch nur chronologische Schablonen, die gleichsam bloß ein Grundbuch, ein System von Hausnummern und Straßentafeln bilden (die Skala der Jahreszahlen birgt ja nur allgemeine Ortsbestimmungen — Bestimmungen, laut theoretischer Physik, der vierten Dimension des Raums — Bestimmungen, die an sich für das schöpferische Seelentum nicht mehr und nicht weniger irrelevant sind als seine physisch-lokale Umgebung). Der Positivismus also behandelt die historische Periode teils als erschöpfliche Summe von vielleicht unerschöpflichen Summanden, teils als aus Empirisch-Besonderem abstrahiertes Allgemeines.

Dank solchem anti-kollektivistischen Atomismus sargt zum Beispiel R. M. Meyer die Literatur unseres XIX. Jahrhunderts in zehn kongruente Magazine, deren jedes in unüberbietbarem Wirrwarr genau ein Decennium stapelt. (Meyer verzweifelt mit Recht an der Möglichkeit einer Akt-Einteilung, eines sauberen Nacheinander von Subsumtionsperioden in diesem Jahrhundert. Das XIX. Jahrhundert läßt sich eben nur in über- und ineinander gelagerte Ganzheiten fassen. Schon die Längenerstreckung zum Beispiel des Realismus, durchaus nicht identisch oder auch nur parallel seiner Entwicklungsrolle, macht Jungdeutsche und Klassizisten und Pantragisten zu mit ihm gleichzeitigen Protagonisten.)

Im übrigen strebt schon ein psychophysiologisches Trägheitsgesetz („Ohne Phosphor kein Gedanke", lehrt Moleschott) wie das Einzelwerk aus der Biographie so die Dichtungszusammenhänge aus der Allgemeingeschichte zu motivieren — ein auch von den pragmatischen Historikern (am mächtigsten von Treitschke und Lamprecht) gestützter Irrtum, dessen Widerlegung eine Hauptaufgabe der literaturwissenschaftlichen Periodologie bleibt.

Den Gipfel vollends an Verabsolutierung des chronologischen Schemas (als wäre das Kalenderjahr als solches eine autonome Substanz, ja ein Schicksalsinhalt der ganzen Menschheit) bedeuten jene „Kausalgesetze" und „Zahlengesetze" und „Geistesperioden" der Universalgeschichte (Sasse und Mewes, Kemmerich und Stromer), die das Gesamtgeschehen in auch zukunftsgültige Verlaufsregeln zu pökeln sich unterfangen — in ihren Prognosen verwandt jenen Kunden von Monte Carlo, die der Roulette durch peinliche Buchführung beizukommen

wähnen, als verbürgte etwa eine Serie von 9 Rouge im 10. Wurf 90 Prozent Wahrscheinlichkeit für Noir; in Wahrheit muß solche Wahrscheinlichkeitsrechnung auf die Gesamtheit der möglichen Fälle gegründet werden, und deren Zahl ist unendlich; hätten wirklich einmal $^{9}/_{10}$ der möglichen Fälle ausschließlich Rouge ergeben, dann dürfte 9 : 1 für Noir gewettet werden; da indes jeder Teilbetrag des Unendlichen wieder unendlich ist, bleibt die Wahrscheinlichkeit für Noir in jedem neuen Fall, welche Serie auch immer vorausgegangen sein mag, 1 : 1. Und was so für die Unendlichkeit der Repetition demonstrierbar ist, gilt in viel weiterem Umfang von der Unendlichkeit der Sukzession.

Auch Wölfflins vielbewußte Einschränkung „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich" sagt fachwissenschaftlich Selbstverständliches und metaphysisch Unerweisliches. Denn die Zeit ist nicht vor, sondern in dem Stil; ehe sich Zeit und Stil in Wechselwirkung erzeugt haben, ist (abgesehen vom Handwerklichen als Handwerklichen) allemal alles möglich; sind aber Zeit und Stil bereits realisiert, dann ist das Wirkliche natürlich als ein Mögliches, keineswegs aber auch als vom früheren Zustand aus allein-Mögliches bestätigt. Denn die Kausalität alles Schöpferischen, vielleicht des Individuellen schlechthin, kann disjunktiv sein, das heißt: von jedem Entwicklungspunkt aus sind mehrere kausale Fortsetzungen möglich. Realhistorisch also birgt Wölfflins Satz (wofern er sich nicht bloß auf technische Dinge bezieht, was ein wenig banal wäre) nur schlichte Tautologie: Die Zeiten malen, wie sie malen, und verschiedene Zeiten malen verschieden.

Den Unfug aber der Ablaufsgesetze, dem Wölfflin also nur scheinbaren Vorschub leistet, den Trug der sinnlosen Entwicklung und des inhaltlosen Fortschritts, hat bereits vor einem Menschenalter Wilamowitz in der Festrede über die ‚Weltperioden' verketzert. Alle zwingenden Abfolgeregeln gehören dem Sachenreich an, der Leibesmechanik, der generell-animalischen Sphäre, die zwar in weltgeschichtlichen Betrachtungen gewichtig, in der Seelen- und Kunstgeschichte hingegen stets fragmentarische Nebenumstände sind. Die ureigene Ebene der Literaturgeschichte ist weder das „Es war einmal" romantischer Vergangenheitsidyllen noch auch das „Es wird einmal", in das die progressive Historie so Hegels wie Marxens letztlich mündet, vielmehr das Sein, das ewig i s t, indem es ewig wird, und das e w i g ist, weil all sein Wandel seiner Beharrung dient.

Die Erforschung nun dieses werdend-Seins und seiend-Werdens dankt auch den Naturwissenschaften manche Erkenntnis. Schon Goethe, Erz-

vater aller auch geisteswissenschaftlichen Morphologie, legt in seinen naturwissenschaftlichen Schriften das tiefste Bekenntnis seines ästhetischen und historischen Sehens und Deutens nieder. Schopenhauer, nach jüngstem Nachweis (Cysarz, ‚Schopenhauer und die Geisteswissenschaft', 1925) ein Wegbereiter noch heutiger Geistesgeschichte, zeugt auch durch alle Bomben wider Hegel mittelbar für jenen Seins-Aspekt, der (Schopenhauer übertreibt hier allerdings den Platonismus) gleichsam einen Tempel wölbt, keinen Film kurbelt. Und Breysig, der in seinem Werk ‚Vom geschichtlichen Werden' auch Geistes- und Weltgeschichte in kritischen Ausgleich zu setzen sich müht, weiß sich — laut Vorwort — nächst Hegel am meisten Hans Driesch verpflichtet. Gerade die Perioden-Problematik erfährt durch die Biologie viele hilfswissenschaftliche Klärung.

Periodik als ein Hochgeheimnis alles Lebens haben, nach dem Physiker Auerbach und dem Physiologen Tschermak, zunächst der Arzt Wilhelm Fließ und der Psycholog Hermann Swoboda in spezifische Rhythmen zu fassen versucht: Fließ (‚Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen', 1897) beobachtet Veränderungen der Nasenschleimhaut während der Menstruation und entdeckt von hier aus totale Perioden des Organismus. Swoboda, aus dem Biologischen ins Psychobiologische vordringend, erkennt ein Intervall von 23 Stunden als die kürzeste Funktionsphase der menschlichen Leib-Geist-Natur; er glaubt, hierdurch die fundamentale Struktur der Körper und Seele umfassenden Lebensganzheit entschleiert zu haben; dennoch läßt er es nicht bei linearer Progressionsmechanik bewenden, sondern verquickt das Periodizitäts-Kontinuum mit dem Bewußtseins-Kontiguum zu einem polaren Lebensbegriff, der sowohl an die Bergsonische Zeit-Raum-Theorie als auch an Elemente neuesten Geschichte-Denkens rührt.

Auch hier freilich droht immer wieder die Flucht vor der Scylla mechanischen Ablaufs und Leerlaufs in die Charybdis der finalen Schablone zu führen. So stürzt sich Karl Camillo Schneider (‚Die Periodizität des Lebens und der Kultur', 1926), aus scharfsinnigen Analysen der entropischen Naturperiodik und der ektropischen Lebensperiodik zur dritten, zur synthetischen Kulturperiodik emporsteigend, letztlich dem nacktesten Progressivismus in die Arme, unter hanebüchenster Satzung von Zukunftsperioden, gewissermaßen ins goldene Zeitalter getreppter Trittbretter, deren jedes nur Steigbügel des ihm folgenden ist. Selbst Spengler, der zuerst das einsinnige Nacheinander der Chronologie zum syngenetischen Parallelismus auflöst, mißbraucht

die biologistische Analogie Jugend — Blüte — Verfall, um Geschichte als vorwärts gekehrter Prophet zu bestimmen.

Doch schon ältere Periodizitätslehren — etwa Gervinus' Hypothese von den drei sich ablösenden Regierungsformen, Scherers Konzeption eines Wechsels männlicher und weiblicher Epochen, Lorenzens Generationen-Leiter — ringen insgeheim auch um Zukunfts-Voraussicht, wie um einen Stein der Weisen. Lorenz nun wähnt durch die Cäsuren der Generationen den „natürlichen Periodenbau" der Geschichte bestimmen zu können; das Jahrhundert läßt er — recht ungenau — als Generationen-Dreitakt bestehen; die höchsten Einheiten bilden wie bei Scherer die 300- und 600jährigen Abschnitte. Erstaunlichermaßen aber reiht Lorenz alle Geschlechter zur einen Stafette, sich ablösend wie die Jahre und Monate — während doch selbstverständlich jede Minute ein Geschlecht geboren wird: eine Binsenweisheit, die immerhin jede Ablaufsgesetzlichkeit in der Generationen-Periodik neutralisiert. Ebenso unkritisch hält Lorenz an der Richtungseinheit der Entwicklungskurven fest (während doch alle Entwicklung gerade durch jenen Wandel der Generationen einen konflikthaften, ja einen tragischen Rhythmus empfängt) — schon täglichste Erfahrung lehrt, wie unermeßlich schwer die Reife, Einsicht, Durch-Schaden-Klugheit der einen Generation der jüngeren vermittelt werden kann. (Es bleibt denn auch ein Grundübel der rationalen Pädagogik, daß sie den Kindern alle Irrungen und Sünden der Eltern ersparen zu können vermeint, wie etwa ein, in Hinsicht der Lebens- nicht Sachgüter mehr als naives, Sprüchlein Rankes lautet: „Was kann eine Generation der anderen Besseres hinterlassen, als die Summe ihrer Erfahrungen?")

Solche dogmatischen Rudimente nun rottet zutiefst erst Spengler aus: Der läßt, entgegen aller einsinnigen Entwicklung, mit jeder neuen Wachstumseinheit auch ein neues Schicksal aufsteigen, und er durchschaut dieses Schicksal als Funktion einer inneren Zeit, die freilich einer konsequenteren Differenzierung bedarf als Spengler wahr haben will.

Eine weitere lebenswissenschaftliche Korrektur der Geschlechter-Periodik bringt Wilhelm Pinders ‚Problem der Generation': Einer Kritik der Periodologie dient Pinder durch seine entschlossene Auswertung des geschichtlichen Übereinander — in jedem Zeitpunkt sind mehrere Generationen am Werk, die den Genius der nämlichen Stunde verschieden empfangen (so ist etwa mein eigener Versuch im Jahrbuch 1929 des Frankfurter Hochstifts, ein Panorama der Gegenwartsliteratur zu entwerfen, seiner inneren Gliederung nach eine Heerschau der Generatio-

nen, die zeugend im Heute zusammentreffen). Dennoch scheint, grundsätzlich besehen, Pinders Heraushebung der Generationen-Rhythmik nicht willkürfrei. Die „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" kann nimmer streng und tief genug verfolgt werden. Neben den dekadenten Stämmen grünen die unverbrauchten, und keine Morphologie kann voraussagen, ob morgen die zermürbte oder die gärende Rasse die Signatur der Epoche beherrschen wird; und selbst wenn es ausgemacht wäre, daß wir einer Fellachen- oder Diktatoren-Zeit entgegenaltern, wäre dadurch die Zukunft jedes Einzelnen und seiner Nachkommen nicht einmal biologisch, geschweige individuell besiegelt; die phylogenetische Kulmination vereinzelter Kurven (die so den chronologischen wie Spenglers syngenetischen Netzen entschlüpfen) vermag in jeder Umwelt einen Kunst- und Geistesfrühling ohne gleichen zu erwecken.

Ist es nun nütz und not, solch unabsehbares Nebeneinander und Übereinander gerade generatim zu bündeln? Äußerste Aktualität hat das Generationsproblem durch den Weltkrieg gewonnen, der mindestens zwei Geschlechter-Gruppen beispiellos schroff getrennt hat — wer europäische Geistigkeit des jüngsten Jahrzehnts durchforscht, darf an den schärfstens abgegrenzten Verschiedenheiten der Kriegsanteile heutiger Generationen keinesfalls vorübersehen. Und wenn Hans von Müller ‚Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker', jede in Altersgruppen von 7—8 Jahrgängen untergeteilt, in insgesamt 45 (annähernd gleich starke) Manipel schart, dann bieten seine Listen fruchtbarere Sichten geschichtlichen Werdens und Seins als etwa R. M. Meyers Kompromißprinzip, die zu gleicher Zeit Erstgedruckten und Uraufgeführten zu Generationsgenossen zu stempeln (oder auch Kummers nicht unähnliche Generationen). Auch Pinders Buch birgt eine darstellende Skizze der „Kunstgeschichte nach Generationen", voll kühner Aspekte und feiner Glossen. Indessen die „Polyphonien" der malereigeschichtlichen Sphäre wandeln sich schon in den bescheidenen Versuchen Pinders, die nämliche Tiefen- und Querstruktur auf die Nachbarkünste zu übertragen, zu wüsten Kakophonien. Und was die simple Bilanz der Gegenwarts-Malerei — „Weniger alt als 40 Jahre ist heut kaum Einer oder Keiner von denen, die irgend etwas uns sagen" — in anderen Kunst- und Kultur-Provinzen an Tatsachen- oder Erkenntniswert einschließt, will meinen ausschließt, braucht wohl nicht dargetan zu werden (übrigens gilt dieser Pindersche Richtspruch, wenn anders er unter Malern rechtskräftig ist, keineswegs dank einem fernwirkenden Lebensgesetz, sondern wieder von Gnaden des Kriegs).

Das Generationenprinzip (in unserer Literaturhistorie ja längst als Epochen-Faktor gewürdigt: Sturm und Drang und Jungdeutschland und Naturalismus werden von je mehr als Generations- denn als Stileinheiten gedeutet) gewährleistet oft nur verhältnismäßig geringe Periodenbreite, oder — wie Pinder mißt — geringe Tiefenkongruenz. Die generationelle Periodizität bezieht sich stricte auf je einen Stammbaum und kann nicht ohne weiteres auf den Nebenstamm angewandt werden. Wer die gesamte Geistesgeschichte der Menschheit generatim aufbauen wollte, der müßte nicht bloß das millionenfältige Gezweig, sondern den ganzen Wald der Stämme zumindest eines Jahrtausends vor seinen Augen haben — ein Anblick, vor dem sicherlich jede Reihenbildung zerstöbe. Und wo wirklich das Generationenmoment einen Nerv der Dinge bloßlegt, da ist es nie allein-Determinante oder nur-Dominante, vielmehr die Resultante aus den mannigfaltigsten periodologischen Rhythmen.

Man wird füglich auch dieses Strukturprinzip wohl mit Pinder verfeinert, nicht aber mit Lorenz verabsolutiert wissen wollen. Es ist die grundwissenschaftliche Vorzugs- und Gipfelstellung, ja das theoretische Zepter der Literaturwissenschaft, daß sie die uferlose Vielfalt periodologischer und charakterologischer, biologischer und soziologischer, historischer ästhetischer anthropologischer Gestaltzusammenhänge und Wirkensmächte — die alle an sich problematisch oder neutral sind, und wertvoll und fruchtbar erst da, wo sie im besten Augenblick als tauglichste Ordnung an das rechte Objekt gebracht werden — zum individuellen Einklang führt. Jeden Tag werden jetzt neue Zwänge des Lebens, neue Gleise der Seele, neue Uhren aller Geschichte erprobt und marktschreierisch feilgeboten: das Kind darf sich erst mit zwölf Jahren als selbständige Persönlichkeit fühlen, der noch nicht vierzigjährige Maler erregt Verdacht, die Frauen sind im September am schönsten, die gedrungenen Leiber bedingen Gemüt und die schlottrigen Phantasie; vielleicht auch sollten die Heutigen nur für die Jubelzeit um 1970 oder 2100 Eier legen; und, in Hyperion-Variation, ein Schwein ist der Mensch wenn er träumt, ein Pegel wenn er heranwächst, und ein Periodenklavier wenn er historisch verwurstet wird. Indessen nicht auf die Vermehrung jener brombeerbillig-unverbindlichen „Gesetzlichkeiten" kommt es an, sondern auf deren verpflichtende Auswertung.

Das Heil der literarhistorischen Periodenbildung also liegt nicht in der Abgrenzung von homogenen Zeiträumen, von linearen Fortschrittsabschnitten, von rhythmischen Lebenswellen, vielmehr in jener Auswahl

und Verwebung echter Periodizitätselemente, die der äußersten Fülle des Individuellen als solchen die äußerste Fülle der (nicht verarmenden, sondern bereichernden) Bezüge gesellt.

Zunächst indes gilt es hier, ungeblendet durch chronologische Mechanik und sachhafte Ablaufsgesetze, in den Eigenraum aller wirklichen Kunstgeschichte zu dringen, deren Werden nicht früheres Sein durch späteres auslöscht, sondern jeglichem wahrhaften Sein eine dauernde Fortzeugung schafft: Die eigentümliche Struktur dieser Seins-Geschichte, dieses werdenden Seins, bewährt sich von vornherein darin, daß hier die Strahlung eines Dichters, einer Dichtung, in ein Werk, in einen Stil, in eine Epoche — und umgekehrt — die individuellen Energien nicht entropisch mindert, sondern ektropisch mehrt.

Nach der Gewinnung aber dieser geistesgeschichtlichen Struktur und Dimension kommt es notwendig auf ein Höchstmaß der Periodisierung an, auf immer mannigfachere und innigere Verflechtung von Ganzen und Teilen. Entgegen der Denkökonomik des Positivismus, der auch die Geistesgeschichte nach dem „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes" behandeln möchte und demgemäß ein Minimum ordnender Abstraktionen erstrebt, verlangt ein Sehen, das die Kunstgeschichte umgekehrt — ihren ektropischen Schöpferkräften gemäß — nach dem größten Kraftmaß gestaltet, nach höchstem Reichtum, allerdings auch nach schärfster Bestimmung und tiefster Durchdringung periodischer Einheiten. Je strenger die symphonische Verflechtung jedes Einzelnen — einerlei ob im Rahmen einer Biographie oder Monographie, einer Werk- oder Stamm-Analyse, eines Gruppenporträts oder Zeitgemälds —, je leidenschaftlicher und durchgängiger jede Faser zum Organismus und dieser Organismus zur Individualisierung drängt, desto wahlverwandter spiegelt das literaturwissenschaftliche Bild die wesentliche Beschaffenheit des lebendigen Geists in der Dichtungsgeschichte. Allein unter diesem Aspekt ist unser Periodenprinzip zu beurteilen.

II.

Die periodologischen Diskussionen sind lang auf die Weltgeschichte beschränkt geblieben. In literarhistorischem Bezirk hat bislang nur Richard M. Meyer (Euphorion VIII, S. 1 ff.) den Fragenkreis betreten. So ist die Literaturwissenschaft auch in diesen Gewässern Jahrhunderte lang am Schlepptau der politischen Historiker gesegelt, dank deren überlegenem methodologischem Ehrgeiz und Spürsinn. Auch hier gilt darum vorerst die pragmatische als die wahre Universalhistorie, die

Literarhistorie nur als Neben- und Teilgebiet. Noch Georg von Belows Studie ‚Über historische Periodisierungen . .' meint im politischen „das allgemeinste und umfassendste Moment" der Epochenfixierung gegeben zu finden — und Eduard Meyer, trotz mancher Einsicht in die Strukturdifferenz zwischen Geistes- und Weltgeschichte, nennt „jede Periodisierung nicht nur der politischen, sondern auch der Kulturgeschichte und aller Geschichte überhaupt von den politischen Momenten abhängig, selbst dann, wenn sie in einer großen kulturellen Wendung das Wesentliche sieht, wie beim Untergang des Altertums" (‚Geschichte des Altertums', I. Bd., 1. Tl., S. 196). Diese und ähnliche Thesen behalten so lange Recht, als auch die Geistesgeschichte als Nacheinander, ihre Perioden als Prozeß-Akte gewürdigt werden. Doch eben diese Fehlgleichung ist auszutilgen.

Den grundsätzlichen Hoheitsansprüchen politischer Faktoren in der Literarhistorie steht auf deutschem Boden schon die eine monumentale Parabel entgegen: hie Napoleonisches Joch, hie gleichzeitig klassisch-idealistisches Sternenzelt. Und dem rohen Fortschrittsgerüst widerspricht schon die Gleichzeitigkeit der Weimarischen und der romantischen Mittagshöhe — ein Pandämonium, das selbst die Koberstein und Goedeke in geschichtsphilosophische Experimente lockt. Die sklavische Unterwerfung der Dichtungsgeschichte unter die Weltgeschichte — deren nur J. W. Schäfers ‚Epochen der deutschen Literatur' ein groteskes Unicum liefern (vgl. R. M. Meyer, a. a. O., S. 25) — scheint sohin vorweg einprägsam gehemmt. Indessen zu verderblicher periodologischer Analogie hat beispielsweise das Jahr 1648 noch einen Scherer verführt: ein staatengeschichtlicher Einschnitt, der ins Dichterische verpflanzt die barocke Epoche inmitten zerreißt. Und einen allgemeinsten Einklang von Taten- und Formenwelt, unter der Vormundschaft pragmatischer Historie, stiftet — nach Friedrich Schlegels und Hegels synthetischen Flügen — vor allen Gervinus, der Schüler jenes Friedrich Christoph Schlosser, der unter dem Eindruck der Pariser Revolution alle Literatur als politische Frucht oder Kraft gewertet hatte. Doch bereits Chateaubriands ‚Génie du Christianisme' erhellt recht realpolitisch den Einfluß der Religion auf die Literatur — während später Villemains ‚Tableau du XVIIIe siècle', und insbesondere das Deutschland-Buch der Staël jenes Widerspiel aufzeigen, das der Staëlsche Traktat ‚De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales' ausdrücklich zergliedert. Die Dichtungsgeschichte als solche übrigens einem universalhistorischen Werk einverleibt hat als erster Voltaire (Fueter, ‚Historiographie', S. 427 ff.).

Jüngere Forschung hingegen beginnt der tieferen Verschiedenheit und Wechselwirkung der zwei Sehwinkel — denn um Weltbilder, nicht um Fachdisziplinen handelt es sich — gewahr zu werden. So steckt schon der zitierte Eduard Meyer (‚Zur Theorie und Methodik der Geschichte', 1902) dem Philologen, entgegen dem pragmatischen Historiker, das Ziel, alles vergangene Leben in gegenwärtiges umzuwerten. Auch Bernheims ‚Lehrbuch der historischen Methode' (S. 91) begründet lichtvoll den Gegensatz: „Die genetische Anschauung, welche die Grundanschauung des Historikers ausmacht, ist für den Philologen das nicht, sondern nur eine Hilfsanschauung; der letztere geht nicht darauf aus, die Entwicklung der Völker aus ihren Betätigungen an und für sich zu begreifen". Und klug untersucht Xénopols ‚Théorie de l'histoire' — der die Geschichte „point une science spéciale, mais bien un charactère commun à toute une classe de sciences" (S. 27) bedeutet — den „mode successif", dessen Evolutions- und Perioden-Prinzip die „série historique" bleibt: auch dieses Merkmal der Weltgeschichte ist zusehends unanwendbar auf die Geistesgeschichte. Man begreift von hier aus, wie notwendig unsere kunstwissenschaftliche Wesenssicht zuvörderst ein ahistorisches, antihistorisches Stadium zurücklegen mußte (bei Goethe und Schopenhauer) — ehe sie Jacob Burckhardts ‚Weltgeschichtliche Betrachtungen' in den historischen Kosmos zu führen und Dilthey, auf Hegels Spur, der Geschehnis-Geschichte von neuem zu amalgamieren versuchen durfte.

Auch der Literaturwissenschaft, die wie gesagt aus der spezifischen Struktur und Dimension des schöpferischen Lebens und Gebilds das eigentümliche Verfahren einer weder subsumtiven noch auch sukzessiven Periodologie gewinnen will, obliegt es füglich — nach solcher Vorarbeit — den geistesgeschichtlichen Seins- vom weltgeschichtlichen Werde-Aspekt zunächst aufs entschiedenste abzuheben:

Die Literaturgeschichte ist vorab keine Enklave der Weltgeschichte — als solche bliebe sie nur eine armselige Winkelwissenschaft. Sie ist die Totalrenaissance, fortzeugend-fortgebärende Urstend, sämtlicher schöpferischer, sprachschöpferischer Akte deutschen Geists.

Schon die Sprache verkörpert die Urtatsachen des dauernd-werdenden Seins, das zwar — auch über die Kausalität hinaus — mit früherem und späterem verbunden bleibt, indessen seinesgleichen weder jemals überholt noch auch von seinesgleichen überholt wird: Der Sprechende leiht individuellsten Nöten Macht — indem er sich aber der Worte bedient, wächst dem persönlichen Ausdruck ein überpersönlicher Inhalt zu (am treffendsten kann dies mit den Begriffen aus der Theorie des objektiven

Geists umschrieben werden, deren Hegelische Elemente jüngst Hans Freyer den modernen Geisteswissenschaften angepaßt hat): Wir möchten unser Selbst und unser Jetzt in die Welt schreien — wir können es nur, indem wir uns einer Form, einer Dauer unterwerfen; wir speichern unser Leben im Gebild, wir können anderseits auch unser Leben aus diesem Gebild immer wieder zu uns zurückholen; unser Leben, zur Sprache geworden, ist nicht sterilisiert oder petrifiziert zum Dejekt oder zum Kristall, sondern als unser eigenes Leben dauernd gegenwärtig. Schon sprachliches Gebild verbürgt sohin ein Teil anonymer Unsterblichkeit unseres Lebens, unseres eigensten Lebens.

Dieselben Male lassen sich im Gipfel-Kunstwerk wiederfinden: Man mag sich etwa das Bild von Homers Achill vor die Seele rufen, den Helden der Helden in tausend festlichen Königshallen und über Millionen finsterer Schulbänke; oder den greisen Ödipus des Sophokles, wie er am Arm Antigonens heimtastet zu den „schlummerlosen Wellen des Kephisos", aus deren Spiegel der Abend lächelt (jener entrückte Ton der Seligen, der in den Schatten des alten Rembrandt geistert, oder dem lassen Zauberstab des müden Shakespeare entquillt, oder in Beethovens letzten Quartetten schwerelosen Abschied winkt) — überall blühend schreitende, als schreitende harrende Klänge, ein täglich neues heißes Jetzt für jeden der Ohren zu hören hat.

Immer wieder also das nämliche literaturwissenschaftliche Urphänomen: Eigentümlichste Lebensvorgänge sind ganz, ohne Schlacke des Ich und des Jetzt, zu Gebild geworden — und eben dies macht ihr Ich und ihr Jetzt unverwelklich. Es frommt hier nicht zu erkunden, „wie es denn eigentlich gewesen ist"; wir erfahren ja unmittelbar, „wie es ist". Wir sehen geistesgeschichtlich, wenn wir von entschwundenen Dingen zu sagen vermögen: sie sind. Wohl gibt es auch in dieser Welt Bewegung, doch solche Bewegung führt nicht zu uns her und nicht von uns fort; sie schließt einen Kreis, sie baut nicht Leitern und Treppen; ihr Gleichnis ist die in ihr eigenes Ende beißende Schlange: sie lebt, sie bewegt sich, und sie beharrt als Gesamtheit bewegter Punkte — so drückt sie Unsterblichkeit aus. Unsterblich aber — die Unsterblichkeit bleibt notwendig die letzte Frucht der schöpferischen Ektropie — sind nicht Quadratwurzeln und Logarithmen (diese sind bloß zeitlos), unsterblich ist ein Immer nicht ein Niemals, weder das mächtigste Vergangene noch der kühnste Griff in die Zukunft (beides wird früher oder später überwunden oder aufgesogen), vielmehr die unauslöschliche Gegenwart — die Gegenwart nicht als gleitender Schnitt, sondern als

jener auch schon in der Sprache enthaltene Lebenskreislauf, der alle schöpferischen Augenblicke zum homogenen Kontinuum paart. Früheres Leben wird also dadurch unsterbliches Jetzt, daß es — sein Eigenstes entfaltend nicht verkümmernd — einer umfassenden Ganzheit sich einbettet, erstlich dem kollektiven Organismus der Sprache und letztlich den Perioden der Literaturgeschichte (die eben keine Summen sind von Einzelnen und Einzelheiten, sondern deren Verwachsung zu Wesens- und Schicksalsverbänden). So ist die Literarhistorie Wissenschaft der Lebens-Gegenwart, -Allgegenwart, -Dauergegenwart, und eben dadurch Wissenschaft der Lebensverbundenheit und -durchdrungenheit. Das Periodenprinzip und -problem bleibt demgemäß untrennbar vom literarwissenschaftlichen Seins-Aspekt, der das seelische Werden einschließt und das weltgeschichtliche Vorwärts ausschließt. Gerade hierdurch aber erweist sich die literaturwissenschaftliche Periodologie als ursprüngliches Organisations- und Strukturmoment aller Geistesgeschichte, das nicht an und für sich zerlegt, vielmehr aus dem Gesamtgefüg eines Weltbilds erfaßt werden muß. So tut es not, vorerst noch weiter in das Kräftespiel des historischen Kosmos auszugreifen.

Die Welthistorie — nur die Optik, nicht auch das Fach steht in Rede — ordnet ihr Material zum Nacheinander; sie offenbart, wo unbefangener Blick ein gigantisches Panorama umspannt, daß notwendig Alexander zweitausend Jahre vor Napoleon geht, Friedrich II. vor Friedrich Wilhelm II., Metternich vor Cavour; sie betrachtet den Strom, in dem keiner ein zweites Mal schwimmt, das tragische Jetzt und Vorüber. Die Geistesgeschichte hingegen enthüllt, daß Aristophanes uns zuinnerst nicht ferner steht als Bernard Shaw, daß nur dem wesensblöden Aug verschieden zugängliche Gegenstände auch verschieden weit erscheinen — weshalb, zum Beispiel, unhistorischem Gemüt die Gegenwärtigkeit des Dichterischen überzeugender an Gottfried Keller als an Gottfried von Straßburg eingeht; doch gerade der Forscher stellt überall die vollkommene Gleichheit der Radien her, die nur eben im Fall des Nibelungen- oder des Hildebrandslieds dank äußeren Umständen dunkler ist als im Fall des ‚Wilhelm Meister' oder des ‚Zauberbergs'. Auch alle literarhistorischen Perioden sind darum von vornherein nicht Ablaufsstrecken, sondern einheitliche Kreisläufe.

Die Literaturgeschichte ist also keine Provinz der „Universalgeschichte" (so nennt man im übrigen meistens, einem an späterer Stelle zu erörternden Fundamentalproblem ausweichend, nicht die totale, sondern einfach jede über eine Völker- oder Staatengrenze hinaus-

schreitende Ereignisgeschichte), vielmehr ein Reich mit eigener Verfassung und eigener Münze, ja eine Sphäre eigener Evidenz. Gewiß lebt der Dichter sein Wesen auch handelnd aus (vorwiegend freilich: in seinem Unvermögen zu handeln); und gewiß bleibt auch der Gesellschaftsroman der Literatur ein Anblick voll der eigentümlichsten Symbolik (obgleich die nämlichen Inhalte auch in der Dichtung als Dichtung enthalten sein müssen); überdies gibt es Grenzfälle wie jenen einzigen Jean-Arthur Rimbaud, der nach jugendlichen Triumphen die Feder schon neunzehnjährig für immer beiseit wirft, um bis zu seinem frühen Tod im sudanischen Ostafrika nach Gold und nach Abenteuern zu jagen. Insgemein aber ist der äußere Prozeß des Schreibens und Druckens und Lesens, der ganze dichterische Markt, vom wahren schöpferischen Leben nicht minder verschieden als die Nervensubstanz von der Seele. Wer dieses dichterische Erdenwallen, gleichsam den weltgeschichtlichen Tatbestand (mit dem Aug des historischen Oberförsters gesehen: „wie er denn eigentlich gewesen ist"), neben den Wesensgehalt, das unsterbliche Sein der Dichtung und Dichterschaft setzt, gelangt dadurch zu jener biederen, aus alter Literarhistorie so vertrauten Doppelheit „Leben und Werk", die — ein verplumptes Gegenstück zum dicksten psychophysiologischen Parallelismus — den ärgernis- und wehevollen Wandel eines Berufsverfehlers entfaltet, der nebstbei und unglaubwürdigermaßen auch seine Werke geschaffen hat (man denke nur an das Außenbild eines Schubert: was er war, scheint ein Dämlack; was er ist, ein Dämon — dessen Identität mit jenem Hans Huckebein noch nach zehntausend Briefen ein schwarzes Geheimnis bleibt). Auch jede echte literarhistorische Periode wurzelt demgemäß in autonomem Seins-Zusammenhalt, nicht in heteronomer Ursachen- oder Wirkungs-Gemeinschaft.

Das tägliche Drum und Dran der Literatur, die Scharmützel wie sie sich abspielen, also naturgemäß als pragmatisches Nacheinander gesehen, besitzen wissenschaftliches Gewicht, das heißt eine gewisse Ewigkeitsbedeutung höchstens dann, wenn sie sittlich gewertet werden, als Zeugnisse der ewigen Moralpsyche. Der Kunst- und Kritik-Ramsch von Mode zu Mode, das Feldgeschrei und Hausgezänk der Nichtskönner von vorgestern und übermorgen, das Konjunkturgebelfer der Tenöre oder Chöre, das alles ist geistesgeschichtlich null und nichts. Daß etwa einige der eben noch verzücktesten Schmöcke des Expressionismus seit Umschlag des Winds den Expressionismus begeifern und die aufbauende, die männliche Sachlichkeit feiern (wollten gestern ein paar Deserteure Europa an Zulus oder Aschantis genesen lassen, so sagen heute aus-

geronnene kriegsmilch-geblähte Kinder alle „Illusionen" von Plato bis Nietzsche tot), ist ein in keinem Sinn geistesgeschichtlich erheblicher, höchstens in sittlicher Hinsicht betrachtungswürdiger Vorgang. Auch die meisten ewigen Werte der reinen Geschehnisgeschichte, die freilich praktisch niemals vollständig von der Seelengeschichte zu trennen ist, liegen im sittlichen Reich: Allein als (positive oder negative) Zeugen sittlichen Menschentums sind viele Helden der Weltgeschichte unsterblich. Der edelste hingegen und der eigentümlichste Gehalt der Dichtungsgeschichte als solcher entzieht sich dem Nacheinander des flutenden Straßenbilds. Noch an den zeitgewaltigsten und zeitgebundensten Massenerscheinungen, der Wagner- oder Meyerbeer- oder Offenbach-Epidemie, der ‚Untergang des Abendlandes'- oder ‚Der Mensch ist gut'- oder ‚Im Westen nichts Neues'-Mode, nutzt füglich geistesgeschichtliche Periodisierung, anders als weltgeschichtliche, nur die durch den Zeitenwandel nicht widerlegten, vielmehr befestigten Inhalte.

Dem historischen Pragmatismus ergibt sich vielleicht, daß gutenteils die Syphilis den Minnesang und seine polygame Konvention begraben hat, oder die Wiederaufrichtung der deutschen Nach-Kriegs-Währung den (ziemlich genau Ende 23 als Mode verblichenen) Expressionismus. Die Wesenssicht aber des Minnesangs und des Expressionismus bleibt unmittelbar von solchen Erkenntnissen unabhängig. Die Frage lautet hier eben: was ist er, nicht aber: warum ist er. Dieses Warum eröffnete bloß einen regressus in infinitum: Warum ist am Ende des Mittelalters die Lues eingeschleppt, warum ist Anfang 24 die Reichsmark hergestellt worden — und so fort bis zum Ei der Leda. Nach Ursachen und Wirkungen befragt, bleibt unser Leben eine Kette töricht-tränenvoller Fährnisse, die schließlich in leichteren oder schwereren Todeskrampf mündet, das irdische Geschehen eine fortschwälende Feuersbrunst, die dereinst mit der Explosion dieses Planeten endet. Das schöpferische Geistige indes ist hierdurch nur begrenzt und nicht erfüllt: Wie wir in unserem Leben nur dadurch uns schöpferisch zu behaupten auch nur versuchen können, daß wir bis zum Gaskrieg oder zum Krebsgeschwür selbsttreu dahinschreiten wie auf unbeirrbaren Sternenbahnen — also ein eigenwertiges Ganzes bauen, das ein Bazillus zwar beenden, doch nicht widerlegen kann —, so wird das Schöpfertum in der Geschichte unsterblich nicht durch Anstöße oder Auswirkungen, sondern eben dadurch, daß es an ungezählten Punkten und als Einheit dieser Punkte in sich selbst geschlossen ist. Auch alle Periodologie ist folglich absolute Sinnfindung (realhistorische Sinn-Findung, nicht handelnde oder dichtende Sinn-

Gebung): Keinerlei schöpferisches Sein gilt ihr als Mittel eines Zwecks, und zu historischen „Zielen" verhält sie sich ähnlich wie das Genie zum Ehrgeiz.

All dies heischt folgerichtige, bewußte Emanzipation der Literaturwissenschaft von der Welthistorie. Dichtungsgeschichte, nach Schopenhauers Wort „immer am Ziel", speichert Leben auf, es nach ektropischem Prinzip durch Wahrung mehrend; Tatengeschichte verströmt und verwandelt die Energien, in entropischer „Elangueszenz" (Kant gegen Mendelssohn) die Weltall-Erkaltung begleitend. In der Literaturgeschichte sind Taten und Täter gegeben, in der Weltgeschichte nur mehr oder minder verfälschte Berichte über meist unreelle Geschäfte von selten personifizierbaren Firmen. Im dichterischen Gebild werden Schöpfung und Schöpfer eins (auch wo Name und Spur des Verfassers verschollen ist): Daß Schillers letzte Dramen einen Schwindsüchtigen und Van Goghs letzte Bilder einen Wahnsinnigen zum Erzeuger haben, bleibt so lang unwesentlich, als nicht in Schillers Dramen als Dramen die Fieberkurven der Tuberkulose und in Van Goghs Gemälden als solchen die Wollustschauer der Dementia aufgewiesen werden — nachdem aber diese entdeckt sind, sind jene Subjekt-Objekt-Bezüge erst recht belanglos geworden, durch eine Seinserkenntnis impliziert und absorbiert. Wer hingegen hat 1914 den Funken ins Pulver geworfen? Wer hat die Schlacht bei Tannenberg gewonnen? — und selbst wenn man den Urheber des Plans eindeutig feststellen könnte: Welcher Siegesanteil gebührt der deutschen Armee und welcher der Entzifferung der russischen Funkbefehle? (Strategischer Geniestreich also oder taktisches Präzisionsmanöver?) Hier waltet jener Gott, in dessen Namen Kriege und Geschäftsbücher geführt werden — die wesentlichsten Linien des Ablaufsbilds stammen aus unklärbaren oder unwägbaren Teilursachen — und die Wissenschaft solcher Dinge will unsere methodologische Führerin sein!

Die Weltgeschichte setzt Leben und Denken, Trieb und Zweck, Seele und Schwere, Führer und Masse in Wechsel- und Gegenwirkung — gewaltige Kraftbeträge hüben und drüben heben sich auf. Die wuchtigsten Effekte werden bald von ragendsten, bald von gemeinsten Protagonisten geübt. Die Weltgeschichte ist zunächst gleichsam die Szene oder das Parkett der reichen Leute — wer mag im einzelnen entscheiden, wie viel Tüchtigkeit und wie viel Schäbigkeit diesen und jenen reich gemacht hat? Das große Publikum aber liebt am Theater des Reichtums just das plebeische Prinzip: Ein Haupttreffer kann jedem Vetter Handschuh-

macher oder Generaldirektor zufliegen. Und eher noch führt Geld zu Bildung als Bildung zu Geld. Wem auch sind Rothschilds Schätze nicht lieber als Nietzsches Kopfschmerzen? Es wird ein vielgezolltes Lob der Potentaten und der Demagogen bleiben, daß sie privatim („menschlich") gewöhnlich-genüßliche Spießer seien... Der durchschnittliche Betrieb der Universalhistorie (wofern sie nicht leere Gelehrsamkeit karrt) ködert Willen zur Macht und Willen zum Glück — wo die Literaturwissenschaft, Bildern des höchsten und des schwersten Lebens hingegeben, den Willen zum Wert, auch den Willen zum Opfer spornt. Gewiß, auch die Welthistorie hat diesem Willen zum Wert gezinst: Macaulay, Burckhardt, George verkörpern drei Vorbilder solches Beginnens. Indessen wer das charakterologische Ingenium etwa Rankes oder gar der herrschenden Historie kritisch mißt, wird sich nicht wundern, daß gerade in diesem Bereich der Feuilletonismus — auf Kosten der Wissenschaft — seine üppigsten Früchte erntet. Man kann allerdings — selbst Schiller bezeugt das — ein auch vortrefflicher Seher und Zeichner der pragmatischen Geschichte bleiben und in stärkstem Maß menschlicher Seelendeutung, ja selbst — siehe Ranke (nun nicht mehr Schiller)! — des schöpferischen Wesensblicks entbehren. (Die Kunst des Porträts ist eben gleich fern dem äußeren Werdens-, dem Prozeßbild, wie dem äußeren Seins-, dem Genrebild: Sie läßt Sein und Werden zusammenfallen.)

All dies erhärtet und bestätigt vorerst den theoretisch-praktischen Gegensatz von Geschehnis- und Wesenssicht (die in den verschiedenen Fachwissenschaften nur eben verschieden gemischt sind). Die Universalhistorie verfolgt die zweckvolle Wechselwirkung von Heraklitischem Strom und Aristotelischem Damm; die Kunst als Kunst aber hat vorweg überhaupt keine Geschichte — sie heischt nicht Wiederholung oder Wiederherstellung, sondern gebiert sich unablässig als währendes Sein fort. Die Unsterblichkeit in der Weltgeschichte beruht zumeist auf der überzeitlichen Unbedingtheit der sittlichen Werte, die Unsterblichkeit in der Geistesgeschichte auf der Gegenwart-Dauer gebildgewordenen Lebens. Diese Dauer aber ist durchaus nicht bloß ein Vermögen des Alt-Werdens oder Jung-Bleibens (nur dieses trifft Droysens Satz: „Die Geschichte hat es mit dem Lebendigen zu tun"), auch nicht bloß Werk eines Gedächtnisses (wie selbst die „Ruhmesgeschichte", die noch durch Nietzsches „monumentalische Historie" nur prometheisch geadelt, nicht faustisch geläutert wird — noch hier sind prozessuale Subreptionen: nur Ketten von unstet springenden Funken, nicht stetes Licht einer ewigen Flamme). Darum darf unsere Periodenbildung ihre Zusammenhänge niemals bloß in einer Richtung, in der Richtung des Zeitablaufs suchen.

Wir hätten beispielshalber die deutsche Sippe Homers noch keineswegs richtig vor uns, wenn wir nur sämtliche Verdeutscher und Verdeutschungen, ja sogar alle Leser und Lesefrüchte zusammenzutragen vermöchten; wo nur ein Simon Schaidenraisser den Homer packt, packt ihn auch Schaidenraissers XVI. Jahrhundert, ein unermeßliches Ineinander von seelischen Kreisen, und solche Osmose färbt nicht nur die unübersehbaren Folgen und Folger im XVII. und XVIII. Säkulum, sondern auch rückstrahlend die aus dem späten Mittelalter überlieferten Bildungsgüter des Manns und des Stils und der Zeit. Oder wenn Shakespeare in Herder auflebt, so bleibt auch dies nicht ein vereinzelter Effekt: Shakespeare webt nicht nur durch Herder in Herders Jüngern (den Stürmern und Drängern) weiter, er wirft durch Herder auch Licht auf Herders Wachrufer Hamann, auf Herders Ahnherrn Leibniz, auf alle Bünde von Phantasie und Gefühl und Glauben im ganzen XVIII. Jahrhundert — und Shakespeare ist nicht nur in Schiller u n d in August Wilhelm Schlegel, er wirkt auch nicht nur durch Schiller auf Schlegel, sondern er strahlt zugleich durch Schlegel (der Shakespeare endgültig in Schillerische Sprache und Szene bannt) zu Schiller zurück. Und wenn ein Byron (der im übrigen bereits im XVIII. Jahrhundert seine, teils Rousseauisch teils Jean Paulisch gewürfelten, „Epigonen" hat) auf einem breiteren Forum erst in den Tagen der Sand-Mode, des Lenau-Weltschmerzes, der jungdeutschen Zerrissenheit das Fanal eines sentimentalen Pessimismus entzündet, zugleich in Herweghs und Verwandter Brust die revolutionäre und die interessante Seele vermählt und entzweit, sodann in Wagners Welt den monumentalen Kothurn eines nervösen Exhibitionismus stützt, schließlich bei Carl Bleibtreu samt Gefolg ein unflügges Übermenschentum sät, immer sowohl neue Eigentöne erzeugend wie neue Saiten des Dekadenz-Sensoriums bewegend, so ist auch dieses Kräftespiel nicht zu verstehen und zu veranschaulichen als Wirken von Punkt zu Punkt, sondern nur als Kontinuum geistiger Gegenwart: kein Nacheinander von Beziehungen, sondern ein Ineinander der Wesenheiten. Auch alle Periodik wird hier nicht zur Ordnung eines eindimensionalen Nacheinander, sondern zur Gliederung eines unendlichdimensionalen Ineinander.

Die großen Einzelnen sind also Träger zahlreicher, unzähliger Gemeinschaften (Hölderlin etwa ein Zeuge so der germanischen wie der antikisierenden Dichtung, der klassischen wie der romantischen Menschlichkeit, der griechisch-mythischen wie der christlich-tragischen Deutschheit, und seine Größe ruht gerade in der Unausschöpfbarkeit der Objektivationen, deren neue Geschlechter beständig neue entdecken werden).

Schon jeder schöpferische Augenblick ist wieder und wieder ersehnter Bruder von sehnenden Brüdern; was immer auch nur Einen wesenhaft erschüttert, durchzieht notwendig die Welt; so bewährt die Geistesgeschichte das Lessing-Wort: „Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?" Fernwirkungen sind nicht schwächer als Nahwirkungen und namenlose Bindungen nicht lockerer als benannte. Denn hier wie dort sind individuelle Energien am Werk, die aus spezifischer Aktivität einander suchen und fördern: Einerseits wird die Individualität durch jede neue Symbiose individuell differenziert, so wie ein Stradivari immer eigener und reicher tönt, je mehr und edler er gespielt wird, gleichzeitig aber werden andererseits auch Typen und Stile, kurz die periodischen Einheiten, zu individuellen Charakteren. Solche von Ganzem in Ganzes strebende Zeugungs- und Bildungskraft löscht jede Über- und Unterordnung (hier Allgemeines, hier Besonderes) zwischen den geistesgeschichtlichen Körpern aus und stiftet zwischen allem Werdend-Seienden eine organische Parität. Dadurch nun, daß ebenso oft eine Vielheit von Gegenständen nach e i n e m Zentrum wie e i n Gegenstand nach vielen Zentren hin individualisiert werden muß, entsteht jene Penetration der Gestalten, die auch die Mutterlauge aller kunsthistorischen Periodisierung bildet: Diese ist also vorerst Beziehung und Bindung von eigengültigem, uneudlichdimensionalem, immer neue Durchdringungen suchendem und durch jede von neuem bereichertem „Sein" zu dauerndgegenwärtigen Gesamtströmen des schöpferischen Lebens, Lebens nicht über sondern in allem.

Die ausschließliche (nicht jede) Werk-Betrachtung hingegen, die sich heut — voll unkritischen Atomismus und oft zynischer Intransigenz gegen Leben und Geist — als alleinige Priesterin wahrer Sachlichkeit ausschreit und aufdrängt, beharrt bei einer wesentlich reproduzierenden und isolierenden Haltung. Indessen die Reproduktion bleibt unnötig, so lang ein Gebild ohnehin als Gegenwart lebt, und unnütz, so bald es als Wesen erstorben ist. Die Isolierung aber mißkennt nicht nur Stoff und Bau der geistesgeschichtlichen Welt, sondern tut auch dem Eigensten der Kunst und des Künstlers Abbruch: würdigen wir die Dichtungen lediglich so wie ihre Dichter selbst es zu wünschen pflegen — und in der Tat giert jedes Kunstwerk nach Alleinherrschaft, wie die Kuh des Myron, der Goethe nachrühmt, sie ziehe den Blick des Beschauers so unwiderstehlich in sich hinein, daß man sich sie betrachtend nichts außer ihr vorstellen könne —, dann verfehlen wir jenen Kreislauf des Gebens und Nehmens, der die spezifische Energie der geistesgeschichtlichen Individualität ist, zum Unterschied etwa von den gleichfalls

ästhetisch und morphologisch erforschbaren Formen der Erdoberfläche; ja, wir beschränken durch solche Preisgabe periodologischen Halts das Kunstwerk auf Wirkung und Nachwirkung, statt seinem eigentlichen Fortzeugen zu dienen.

Wahrung des schöpferischen Lebens ist demnach stets Mehrung seiner Bezüge: Da Dichtung nicht bloß eine fortschreitende, einschrumpfende Reihe von Anstößen übt, sondern zugleich durch Eingehen in immer neue individuelle Bünde sich erhält und erhöht, beruht ihre ungeschmälerte Dauer auf der Konkreszierung immer neuer Sinn- und Gestalteinheiten, einem Organisierungsprozeß, den in heiler Welt die natürlichen Überlieferungen gewährleisten, in widrigerer Welt die Forschung bahnen muß. Solche „Wahrung durch Mehrung" aber kann methodisch nicht fester verbürgt werden als durch ein vertieftes Periodenprinzip.

Die Periodologie ist demgemäß nicht Meßband oder Schraubstock, sondern Grundfunktion eines Dichtung-Deutens und Leben-Denkens. Sie läßt sich darum auch nicht geometrisch demonstrieren — könnte man dies, dann könnte man Literaturprofessoren in Apotheken und Antiquariaten kaufen. Im übrigen wissen wir längst, daß wichtiger als aller technologische Verfahrenszwist in den Geschichtswissenschaften die delphische Frage geworden ist: Was ist die Wahrheit, wo ist die Wirklichkeit? Sind die Triebe und Ziele des Dichters oder die Male und Werte der Dichtung der sachlichere Befund? Bleibt das Werk, wie es für sich ist, wirklichkeitsnäher — oder das, was es einschließend oder hinweisend repräsentiert? Ist jene bestimmte Auffassung wahrer, die sich dem zeitgenössischen Publikum mitteilt, oder die durch vergleichende historische Kritik gewonnene, „wie sie sein soll"? Ist die einfachste, jedermann zugängliche, Auslegung die objektivste oder die feinste der Auserwählten (derer, die von den Vielen, die sie selbst Pöbel und Kröpel nennen, Ästheten geheißen werden)? Antwort: Diejenige Auswertung ist die wahrheits- und wirklichkeitsstärkste, die ein Höchstmaß individueller Vielheit, singulärer Eigenschaften und Gestalten, einem Höchstmaß vereinheitlichender Sinn- und Bildzusammenhänge einsenkt. Solche Fruchtbarkeit ist die Wage auch aller Periodologie. Grundsätzlich kann jeder Dichter mit jedem Dichter verglichen, jede Schöpfung auf jede Epoche bezogen werden. Wird aber etwa Klopstock als Barockpoet gekennzeichnet, dann wiegen diese Fragestellung und ihre Antworthaltung so viel, wie sie Klopstocks Porträt verfeinern, wie sie den Begriff des Barocken bereichern, und wie sie noch über den so gezogenen Rahmen hinaus Bezüge herstellen und Wesenheiten erhellen:

Item, jede Periode wiegt so viel, um wie viel mehr an Merkmalen sie birgt als die vorher bekannten Einheiten und deren Summe. Einerseits also bewähren sich alle Perioden weit über sich selbst hinaus, andererseits bemessen sie sich nicht nach ihrem synthetischen Umfang, vielmehr nach ihrem analytischen Ertrag. Demgemäß kehrt nunmehr der Blick ins literaturwissenschaftliche Rhodos zurück.

III.

Die schöpferische Geist-Leben-Einheit also speist nicht enteilende Ströme, sondern zieht Kreise in zahllosen Gegenwart-Ebenen, Zeugungs- nicht Geltungsebenen. Schon das einzelne Werk ist zur Ganzheit gegliederte Vielheit, und schon die einzelne Persönlichkeit ein inhaltlich unerschöpfbares Kraft- und Gestaltungszentrum. So bleibt auch die historische Periode keine Abstraktion und keine Summe von Summanden, sondern ein Komplex unter Komplexen. Freilich, der Dichter und die Dichtung sind sachhaft gegebene Ganzheiten, während Perioden anscheinend nur „Gegenstände höherer Ordnung" sind. Indessen jene Sacheinheiten — die zu hegen zu mehren zu sichten das psychophysische Non-nisi jeglicher Literaturwissenschaft ist — liegen als solche noch außerhalb aller Geschichte. Was den Geist der Persönlichkeit Goethe vom Wesen der Goethe-Zeit unterscheidet, ist l e t z t l i c h ein ethisches Absolutum, das überhaupt nicht durch historische Morphologie erlotet werden kann; und was den Gehalt eines Gryphschen Gedichts vom Sinn des Dichtens, der Dichtung des Gryphius trennt, ist — jenseits der Sachbegrenztheit — die Fleischwerdung einer Idee, die wieder außerhalb der (allerdings auch durch die Form bedingten) geschichtlichen Essenz und Dynamik liegt. Jener sittliche Wert der Persönlichkeit und diese Emanation der Schönheit im Werk sind Quellen von metaphysischer Geltungs-Unsterblichkeit; die dauernde Entfaltung und Erhaltung des Individuellen aber vermittels neuer Durchdringung zeitigt eine Zeugungs-Unsterblichkeit, und diese bleibt die der Erfahrungswissenschaft allein zugängliche Höchstleistung der Geschichte. Wenn unter „Sachlichkeit" die grundsätzliche Einschränkung auf die als Sachen gegebenen Gegenstände, Personen oder Dichtungen, gemeint wird — und dies ist geschichtstheoretisch die einzige klare Bedeutung des täglich mißbrauchten Ausdrucks —, dann spricht dieses an sich nicht anfechtbare Prinzip den runden Verzicht auf alle historische Optik aus. Historisch gesehen aber, gehören schöpferische Einzelne Werke Perioden einem homogenen Penetrationssystem an, in dem die Zündung lebendiger Vielheit an geistiger Einheit immer neue individuelle Ganzheiten schafft.

Es ist deshalb vollkommen sinnlos geworden, die Perioden „Synthesen" zu nennen. Die umrissene Lebens- und Wesenssicht macht es unmöglich, bloße Teile oder bloße Ganze zu sehen — jedes Gebild ist hier so Teil wie Ganzes. Struktur und Methode bleiben füglich dieselben, ob nun Schöpfer und Schöpfungen oder Epochen und Stile oder Welt- und Kunstanschauungen aufgebaut oder zergliedert werden. Kritische Periodologie, die in allerwege individuellem Kontinuum waltet, bedeutet also endgültige Aufhebung der Oberflächen-Antithese von Individualismus und Kollektivismus. Sie kennt überhaupt keinen Gegensatz zwischen hie Einheits- hie Gruppen-Sehen, sondern nur einen desto tieferen zwischen hier Ganzheit dort Summe, zwischen einerseits Deutung des Elements als Kollektivums und der Periode als Individualität, anderseits Kittung von Atomen zu Aggregaten und Konglomeraten. Nimmer wird so eine Erstgeburt oder ein Vorrang von Sonder-o d e r von Sammelkörpern behauptet (ein solches Duell setzte beide Gegner in Unrecht); vielmehr steht hier ein individualistisches u n d kollektivistisches System sowohl wider das platte Häufen von Pseudo-Summanden zu Pseudo-Perioden als auch wider das leere Schalten mit Komplexen ohne Wurzel und Antlitz.

Freilich ist heut die Findung und Formung von (individuellen) Perioden ein vorerst weiteres literaturwissenschaftliches Arbeitsfeld als die reziproke kollektivistische Monographie. Denn schon die älteren Biographien haben immer auch reiche Gemeinschafts- in ihre Persönlichkeitscharakteristiken einbezogen, während die Darstellung von morphologischen Perioden fast nirgends verlangt und gewagt worden ist. Auch rückt alle Epochenzeichnung die besagte Kontinuität verpflichtender und augenfälliger in methodischer Hinsicht zutag als das Einzelporträt. Gewiß aber bleibt das kollektivistische Fassungsvermögen der Sacheinheiten (Dichter und Werk) noch unendlicher Ausweitung fähig: so will ich selbst, nachdem zuerst meine ‚Barockdichtung' einen Jahrhundert-Organismus zur individuellen Wesens- und Gestalt-Totalität zu formen unternommen hat, dasselbe — nur noch mannigfach zu läuternde — Verfahren an ein Denkmal Schillers wenden, das im äußeren Rahmen seines, in keiner Faser zu entindividualisierenden, ja durch alle Bezüge nur desto schärfer zu individualisierenden, Gegenstands eine Würdigung Deutschlands, ein weltgeschichtliches Panorama zu werden versuchen soll.

Auch solche strukturelle Blutsverwandtschaft von Einzel- und Sammelgebild aber webt im geistesgeschichtlichen Gegenwartsreich. Wie bereits Simmel ein Bildnis Goethes entworfen hat, das dieses Dasein

nicht als Nacheinander von Stationen, sondern als in sich geschlossenen Ring, gleichsam als in sich selbst verbissene Schlange, auslegt; wie nach ihm Gundolf das Gleichnis der Strahlenkugel geprägt hat, das Gleichnis eines Lebens, in dem jeder zeugende Augenblick gleichwertig ist, nie Nachher durch Vorher erklärt und Vorher durch Nachher gestürzt werden kann; ebenso müssen auch alle Epochen vom einsinnigen Antezedentien- und Subsequentien-Schema befreit und aus der Ablauf- in die Kreislauf-Ansicht gehoben werden. So hat man etwa die Romantik fälschlich nur auf alle erdenklichen Quellen des XVIII. Jahrhunderts bezogen und ihre ungezählten Früchte im XIX. totgeschwiegen — man hat nicht Wort, daß beispielsweise Wagners ‚Tristan' mehr Licht auf Novalis zurückwirft als alle Hamann oder Hemsterhuis jemals vorauswerfen werden. Ich habe es demgemäß jüngst unternommen (‚Von Schiller zu Nietzsche', 1928), das individuelle Kollektivum Romantik nicht nur durch die Vorgeschichte, sondern auch durch die Nachgeschichte zu erhellen, ja, das gesamte XIX. Jahrhundert nicht nur als Entwicklungsstrom und Aktfolge, sondern zugleich als regressiven Sinnzusammenhang und Wachstumsvorgang zu verstehen (und eben durch dieses Widerspiel zur seiend-werdenden Gegenwart zu äquilibrieren). Allein durch solche Bearbeitung vermag die Periode, nicht mehr substanzloser Längsschnitt noch genrehafter Querschnitt, zum Glied eines unsterblichen Kontinuums und dadurch zur schöpferischen und notwendigen Wesenheit im geistesgeschichtlichen Kosmos zu werden.

Perioden und periodologische Typen sind eben nicht Einteilungen eines bereits Bestehenden, sondern Verwirklichungs- und Entwicklungsformen eines außerhalb ihrer überhaupt nicht Existierenden. Es gibt auch nicht zuerst ein Zeit-Substrat, dann Zeit-Ressorts. Und ebenso wie jenes Vorher und Nachher widerspricht alles Oben und Unten der echten periodologischen Betrachtung. Falsch isoliert selbst Tröltsch, hierin von Marx nur überboten, „sozialökonomisch-politisch-rechtliche Unterbauten", auf deren nach exaktem physikalischem Gesetz geschichtetes Gemäuer dann die Kunst- und Weltanschauungsschöpfer ihre Oberbauten gründen sollen. Indessen diese Konzeption wird nicht einmal der Rückwirkung des Oberbaus auf seine angeblichen Grundlagen gerecht (einer Rückwirkung, wie sie Max Weber so meisterlich seinen pragmatischen Analysen verwoben hat), geschweige denn der Universalität gerade des Differenziertest-Individuellen. Die bloße Massenhaftigkeit einer Erscheinung erhöht durchaus nicht ihre theoretische Dignität; dem geistesgeschichtlichen Blick verkörpert mancher ganze Stamm im glücklichsten Fall eine einzige simple Individualität; wie denn zum Beispiel auch

wissenschaftliches Blendwerk kein Gran an Gewicht gewinnt, wenn es von Hekatomben angebetet wird (sonst ergäbe ja ein Bataillon Böotier einen Heros).

Von unendlich feinerem Korn hingegen ist jene Sonderung von Individuell-Irrationalem und überindividuellem Geistigem innerhalb des (aus wesensfremden Sachbindungen erlösten) geschichtlichen Lebens, wie sie Dilthey begründet hat und in der heutigen Literaturwissenschaft etwa Unger verkündet. Hier wird die innigste Wechselwirkung von Leben und Denken gesucht und zu einer Art progressiver Organisation des geistigen Lebensreichs und lebendigen Geiststaats genutzt (in zutiefst romantischem Stil): Der chaotische Strom oder Krieg der an sich „unaussprechbaren" Individualien wird durch ein überindividuelles Klammern- und Brückennetz sinnhaft gegliedert, dessen Gemeinschaftsinhalte ihrerseits wieder in Leben zurückverwandelt, zu Gegenständen schöpferischen Willens umgeboren werden, in fortdauerndem Widerspiel von Objektivierung und Individualisierung. Auch unter diesem Aspekt kann folgerecht ein periodologisches Universum der geistesgeschichtlichen Wesenheiten geschaffen werden. Aber auch hier wird — abgesehen von einerseits dialektischen Starrheiten, andererseits charakterologischen Sprödigkeiten der Praxis — kein erreichbares Höchstmaß von Sinn- und Gestaltdurchdringung verwirklicht: Die Entzündung der Vita am Spiritus (und umgekehrt) wird nicht als Urtatsache des Schöpferischen, sondern als unauflöslicher Rest eines Dualismus behandelt; dadurch aber wird weder die Bild- noch die Begriffsenergie zu Letztleistungen gespornt; weder die Wucht des geschichtlichen Dramas noch die Erhabenheit des geschichtlichen Schicksals empfangen die äußerste theoretische Auswertung.

Jedesfalls rechtfertigt sich neuerdings der Versuch, solch Kantisch-dualistischer Verstehenswissenschaft unsere Goethisch-antidualistische Betrachtenswissenschaft gegenüberzustellen, die von der geistig-lebendigen Ganzheit und individuell-kollektiven Einheit sowohl der Persönlichkeit wie der Periode als von gegebenen Elementen ausgeht. Bild und Begriff treten hier in unerhörtes Zusammenspiel. Jeder Satz wird zum Experiment, wie weit das Geistige ins Bild und das Lebendige in den Begriff zu fassen sei. So ergibt sich zuweilen — pro domo gesprochen — vorerst noch jener zugleich begriffüberfrachtete und bildüberschwengliche Stil, der indes weder barocker Bombast noch expressionistische Ekstase ist, sondern das wägend-wagende Tasten nach wissenschaftlichen Scheidungs- und Ausdrucksmitteln für das soeben entwickelte, das auch periodologische Zentralphänomen.

Aller geistesgeschichtliche Takt beruht also nicht auf Induktion oder Abstraktion, sondern auf einer ausgleichenden Kollektivisierung des Einzel- und Individualisierung des Sammelgebilds. Die Forderung, allem ein Höchstmaß realhistorischen Sinns abzumerken, gebietet einerseits Einzeldaten (Beispiel: Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux, 1336), natürlich nach schärfster Kennzeichnung des besonderen Vorgangs und seiner Motive, mit allerumfassendstem Bedeutungsgehalt zu erfüllen, anderseits weitschichtige Gegenstandsgebiete (man sehe etwa Taines Gemälde des Puritanertums oder des Jakobinertums) mit individueller Physiognomie auszustatten. Bald ist ein Einziger der Zeuge oder Führer mannigfaltiger Epochen (wie Nietzsche sowohl den revolutionären Elan des Naturalismus als auch das artistische Raffinement der Neuromantik, so das Ästhetentum der fin de siècle wie die Mönchstugenden des George-Idealismus, und vieles andere Seelentum speist), bald wieder dauern Kleinere (zum Beispiel die Hofpoeten aus Canitzens Tagen oder die Tendenzpoeten aus Freiligraths Zunft) nur als Glieder einer Familie, freilich nicht einer einzigen Familie, fort.

Demnach trägt jeglicher periodische Komplex seine Rechtfertigung in sich: Die Periodologie ist weder bloße Scheidekunst noch bloße Knüpfungspraktik, weder bloß Schart noch bloß Wiedergabe, sondern die Gliederung einer Leib-Geist-Einheit, die auch an jedem Einzelpunkt nur gleichzeitig gesichtet u n d geprägt werden kann. Schon deshalb lassen sich nicht forscherische oder formerische Anweisungen zur Periodenbildung geben, sondern nur deren eigentümliche Evidenz-Faktoren bestimmen.

Die so bedingten Gesetze der Darstellung aber sind dennoch objektiv wie die Axiome des perspektivischen Zeichnens. In Regeln schließen freilich lassen sie sich ebensowenig wie die sie auferlegenden Forschungsmaximen. Der Aufbau der Geistesgeschichte ist nicht homogen wie der der Natur: Bald springen an einem Punkt Kraftquellen eines Jahrtausends, bald döst Jahrzehnte weit taubes Gestein. Die Auswahl, die Proportionierung des Wesentlichen, bleibt darum ein konstitutives Prinzip der Literaturwissenschaft, das keineswegs das Gleichnis erlaubt, „als wollte der Botaniker sich nur wohlriechende oder schöngefärbte Blumenarten zu seinen Forschungen auswählen“ (Bernheim, S. 150). Man lernt hier eben niemals aus dem einen für das andere, sondern aus jedem für das Ganze, aus jedem verschieden viel. (Schon Schopenhauer, immer lauter Ankläger der Welthistorie und stiller Anwalt der Kunsthistorie, erkennt: „Selbst das Allgemeinste in der Geschichte ist an sich selbst doch nur ein Einzelnes und Individuelles, nämlich ein langer Zeit-

abschnitt oder eine Hauptbegebenheit; zu dieser verhält sich das Besondere wie der Teil zum Ganzen, nicht aber wie der Fall zur Regel.")

Der landläufigste Einwand wider die Periodenbildung erneuert die uralten nominalistischen Argumente: das „Wesen" der Periode sei naive Hypostase, ihr Name meistens Schlagwort, das nur Kenntnislücken fülle und Anschauungsmängel verhehle. Hiermit ist grundsätzlich in jene Kritik der Sprache eingelenkt, die die Mauthner und Mach, die Wahle und Stöhr in herostratischen Psychologismus treibt: das Wort nur Zeichen, nicht Gefäß, die Syntax ein Schienengeständ der Schablonisierung, Begriffe bestenfalls Algebra, Metaphysik ein Reich des Glaubens oder gar der Dicht- und Redekunst — zahlreiche wissenschaftliche Irrungen seien nicht falschem Sehen und Denken, sondern dem Leerlauf des rollenden Worts entsprungen. Indessen wie die Sprache bald ins Nichts schwingt, bald aber auch — mit Bergson zu reden — die Herzen der Dinge einschließt, ebenso sind Perioden hier hohle Hülsen, dort lebende Antlitze. Und ohne Ganzheit-Gliederung herrschte nicht Positivismus, nicht Sachlichkeit, sondern das Chaos. Ganz unberechtigt bleibt es auch, die kritische Nachprüfung nur je einer einzigen Periode zu widmen, das Ineinander der Perioden aber auszuschalten. Die Sprünge oder Brüche unserer Periodik fordern seltener die Auslöschung als die Ergänzung einer allzu runden Einheit durch differenzierende Nachbareinheiten. Nicht also frommt es etwa, die Kategorie Renaissance durch endlose Einverleibung antikisierender oder individualistischer Güter des XV. XIV. XIII. Jahrhunderts schlechtweg zerschwiemeln oder die Kategorie Romantik durch rastlose Scheidung ihrer Motive ins Körperlose zerkrümeln zu lassen — vielmehr hätte alle an sich willkommene Knüpfungs- und Trennungsarbeit dem Ausbau der periodologischen Organisierung zugut zu kommen.

Einen weiteren Vorwurf bedeutet der Zweifel, ob unser Periodengefüg die Rechte der Erstgeburt wahrzunehmen, den Abstand zwischen Bahnbrecher und Nachtreter festzuhalten imstand sei. Doch eine grundlegende Rangordnung birgt schon die Unterscheidung zwischen Merknamen und Namenlosigkeit. Der bloß wiederholende Abklatsch — Holzens „Cretin", der als der hunderttausendste Herz-Schmerz reimt — gehört der Statistik. Andere Epigonen wirken Widerhall und Vermittlung. Und ebenso wichtig wie die Distanz zwischen Beginner und Folger ist die zwischen dem Initiator einer Epoche und dem bizarr-originellen Neutöner. All diesen Momenten aber gewinnt nur ein periodologischer Aspekt alle Varianten und Nuancen ab — und nur ein solcher erfährt

alle Schauer und Rätsel noch der Unsterblichkeit, nicht bloß als grandiosen Schauspiels, sondern als weltverwandelnder Wiedergeburt.

Die An- nicht Einwürfe vollends, die die Literaturwissenschaft auf „den Mann und das Werk" zurückschrauben möchten, mißkennen erstlich die Periodisierung als solche, indem sie sie auf ein Über- und Unterordnungsverhältnis (statt auf Teil-Ganzheit-Funktionen) gründen, und degradieren im übrigen den Literarhistoriker zum Münzen- und Briefmarkensammler. Indessen die Literaturforschung bleibt, vor ihren Schwestern, zur Verweserin des Lebens im Höchsten und Fernsten berufen.

Heutige Periodologie ist nach alledem wohl auf Filtrierung und Präzisierung, doch a potiori eher auf Vermehrung als Verminderung ihrer Gliederungskörper bedacht. Wo die Titel als Titel zu sprechen haben, wie über Büchern oder Kollegien, werden die alten Schilder geschont. In außerhistorischem Absehen wieder behaupten selbst konstruktive Komplexe, etwa das „klassische Altertum", etliche Geltung. Die wissenschaftliche Periodenbildung aber schreitet vom Nebeneinander zum Ineinander, von Einteilungen zu Leitmotiven, von temporären zu typologischen Einheiten.

Die ersten literarhistorischen Perioden standen unter einer Art Platonischer Ideen. Bacon — lang als der Ahnherr der historia literaria verehrt (ob seines II. Buchs ‚De dignitate et augmentis scientiarum') — hat in dem von Lempicki ausgeforschten Christophorus Mylaeus (Müller) einen Prior erhalten, der seinen ‚De scribenda universitatis rerum historia libri quinque' (Basel 1551, S. 15, vgl. Lempicki S. 101) den Wahlspruch voranstellt: „Atque ita hoc opus confeci, ut singula ex omni rerum multitudine ad unum aliquod constitum caput... referrentur: non aliter, quam arborum dilatatos ramos ab uno et eodem trunco deduci conspicimus" — von hier aus stellt sich auch die Aufgabe des „mutuus consensus", der „quasi discors concordia", der „commoda inter se distinctio, collocatio". Aus solcher transzendenten Einheit, noch nicht allzu fern der mittelalterlichen Welt-Pyramide mit ihrer Gott-Spitze („Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti", Sapientia XI/21), leiten erst die auf historische Art systematischen Zwitter der Herder-Zeit und die auf systematische Art historischen Zwitter der Hegel-Zeit in die, von Goethe nur naturforscherlich verurbildlichte, Erfahrung-Idee-Einheit in der Geschichte. Die jüngste Entwicklung beseitigt dann alle summarischen Subsumtionen von fixer Zeitlänge und universaler Stoffbreite zugunsten individueller Durchdringungsgebilde. Der durch

die Maxime des Sinnvollst-Fruchtbarsten gewiesene Wechsel des Periodisierungsstandpunkts leiht zum Beispiel Mommsens ‚Römischer Geschichte', noch Scherers Literaturgeschichte besondere Werte und Reize; er ist freilich nicht zu verwechseln mit jenem Quodlibet von Häufungs-Ordnungs-Formungsansätzen, das viele jüngste Handbücher zu weder verläßlichen Nachschlagewerken noch vorbildlichen Gestaltungen werden läßt. Im übrigen meidet die Literaturwissenschaft nicht nur, dank ihrer Wesensliebe, die prozessualen Perioden der Welthistorie, sondern auch das Gegenextrem der entzeitlichenden Enteinzelung der Perioden zu bloßen Funktionsbegriffen (wie etwa Roscher unter „Mittelalter" ein bei allen Völkern wiederkehrendes Stadium, nämlich das aus Natur zu Kultur emporsteigende, versteht oder Eduard Meyer, wie vor ihm der Literarhistoriker Bergk, ein griechisches „Mittelalter" umreißt). Doch vor dem oft tolldreisten Spiel der Analogien behütet den Germanisten schon die nationale Umgrenztheit seines Arbeits- und leider meistens auch Blickfelds, um den hohen Preis freilich der Beschränkung seiner geschichtsphilosophischen Kompetenz.

Gewichtiger indes als alle weitere Vermehrung solcher Kasuistik bleibt nunmehr die Grenzfrage: Wie lang, wie breit sind im äußersten Fall die Perioden? Gibt es in dieser oder jener Richtung eine umfassende geistesgeschichtliche Einheit und Ganzheit, die in strengstem Sinn Universalhistorie genannt werden dürfte? Ist also unter einer und derselben Optik eine wirkliche Gesamtdarstellung der Menschheitsentwicklung, ja auch nur ein volles Gesamtbild eines Jahrhunderts möglich?

Ein durchgängiges Sinn-Kontinuum der uns bewußten Jahrtausende läßt sich in keiner Ebene der Seelen- oder Sachkultur entdecken: Weisheits- und Schönheitsdienst, Wirklichkeits- und Naturbeherrschung, selbst Bedürfnishöhe und Bevölkerungsdichte sind mindestens einmal gesunken, um — keinesfalls im Zug der nämlichen Finalität — neu geboren zu werden. Das allgemeinste Mal dieses wohl unbezweifelbarsten Bruchs der Geschichte ist unsere christliche Zeitrechnung. Erst unter Vorbehalt dieser großen Wendung könnte ein sittlicher Fortschritt der menschlichen Dinge erwogen werden: Die Ausbreitung des Christentums unter den stärksten Völkern dieser Erde schafft ein vielleicht einsinniges, die ganze Menschheit umspannendes, Wachstum der sittlichen Urteils- (keineswegs freilich der ewig gleichen sittlichen Handlungs-) Kräfte, die durch die ungeheuren praktischen Entgleisungen nur immer wieder geschärft und gestrafft werden. Keinesfalls aber bildet diese christliche Ära eine Art Sinnerfüllung (geschweige denn Fortsetzung) der antiken Welt. Selbst die wohl allgemeinste Entwicklung des Menschen-

geschlechts, die fortschreitende Vergesellschaftung, der organisatorische Zusammenschluß, erfährt zwischen Antike und Christenheit einen tiefen Einschnitt. Eine Gesamteinheit des Geschehens verbürgte nur entweder das materiellste Prinzip der universalen Entropie, der Schrumpfung aller Rohkräfte (nicht aber Lebenskräfte!) gemäß der Welt-Erkaltung, oder ein göttlicher Schöpfungsplan oder Befehl des Weltgeists.

Noch dringlicher nun ist der Literaturwissenschaft die Bestimmung der Breiten- (man kann auch sagen Tiefen-) Grenze der Periodik! Die Vieldeutigkeit und Vielspältigkeit aller Chronologie wird schon durch Spenglers syngenetischen Relativismus dargetan. Welcher Zerlegung selbst die kleinste Zeiteinheit bedarf, erweist in engerem Rahmen auch Pinder. Und systematische Kritik muß über beide mannigfach hinausgehen. Trotzdem entfaltet jüngste Periodologie gerade in der Tiefenrichtung eifrigere Umfangsansprüche als in der zeitlichen Längenerstreckung. Im Grund allerdings waltet hier die nämliche periodologische Problematik der Universalhistorie: Die unterste periodische Einheit, insgemein also das Element der Universalhistorie kann definiert werden als Inbegriff der in geistesgeschichtlichem (nicht chronologischem, doch auch nicht geschichtsphilosophischem) Sinn „gleichzeitigen" Erscheinungen. Man dient deshalb universalhistorischer Periodologie, indem man zu einem gegebenen Zeitgebild von Ressort zu Ressort die Gesamtheit der verwandten, nach Zeitmalen übereinstimmenden, doch chronologisch nie vollkommen parallelen, Gebilde aufsucht. So aber stellt sich auch, gröblich gesprochen, die neue Grenzfrage: Wie breit kann eine Periode sein?

Schon innerhalb der Dichtung als solcher konkreszieren stets nur wenige durchgreifende Epochen-Charaktere — bezeichnend, daß die homogenste Periode der neueren Literaturgeschichte, der spätbarocke Manierismus, auch die unursprünglichste und unfruchtbarste ist. Selten auch prägt eine Periodeneinheit gleichmäßig die verschiedenen Nachbarkünste — so eignet dem Expressionismus eine überaus kollektive Dynamik, während beispielsweise der Impressionismus dem Malerischen oder die neue Sachlichkeit der Baukunst einen (die Schwesterkünste öfters tyrannisierenden) physiognomischen Vorrang einräumt. Eine verhältnismäßig feste Einform sämtlicher kultureller Instanzen verkörpert die Aufklärung, die indes schon im katholischen Deutschland nach allen Winden verschieft und verpfropft wird. Zusammenzwingung menschlicher Gebiete unter ästhetischem Zepter ist dann der geschichtsphilosophische Nerv vorzüglich der Romantik: Eine alle Reiche deutschen Lebens durchstrahlende Initiative unterfängt sich ein gesamtes Jahr-

hundert umzuwerten; freilich werden hier nur die geistigen Niederschläge gewandelt, hingegen viele Reformen des praktischen Lebens vertagt — so „die Beseitigung der Folter (in manchen deutschen Staaten erst nach 1820), der Leibeigenschaft und Gutsuntertänigkeit, die Einführung der Selbstverwaltung, Freizügigkeit und Gewerbefreiheit, die Aufhebung der auf das Bekenntnis gegründeten Rechtsunterschiede (Katholikenemanzipation in England 1829)“ (Friedrich, Hist. Zs. 122, S. 33). Allgemein droht schon die gesetzmäßig verschiedene Zeit-Nähe und -Empfindlichkeit des handelnden, des formenden, des denkenden Lebens die strikte Koinzidenz einer geistesgeschichtlichen Wesensentfaltung von vornherein auf eine dieser drei Strukturen einzuschränken. Zur unbeachtlichen Größe freilich wird solche Diskordanz in so weitschichtigen Feldern wie etwa in dem des heute vielleicht als umfassendster Weltperiode zu wertenden Kapitalismus (die Ausbildung solch erdumgreifender Totalität ist freilich erst in der Neuzeit möglich geworden — was bedeutet 476 für die großen asiatischen Kulturen, was 1492 selbst für Rußland?).

Doch auch in Sachen des Kapitalismus würde die absolute Kollektivität durch vollständige Preisgabe des Seelischen bezahlt. Wo schlechthin alle einer Eigenschaft, einem Verhalten unterworfen sind, da fehlt die Freiheit des Lebens, die Wahl-Freiheit des Sich-Gestaltens, vielleicht auch die Freiheit der Auswahl unter verschiedenen Kausalsträngen (von Kreuzweg zu Kreuzweg) — sohin ein Grundmerkmal alles Menschlich-Beseelten. Die echte Periode ist füglich so Einheit und Ganzheit wie notwendig pars pro toto, Individualität im nimmer erschöpfbaren Kosmos des schaffend-dauernden Lebens. Das literaturwissenschaftliche Streben nach äußerster Tiefenausdehnung der Periodisierung geht füglich nicht nach Querschachtelungen vom Schlag der Altertum-Mittelalter-Neuzeit-Fächerung, sondern gleichfalls nach weitester Strahlung von e i g e n t ü m l i c h s t e n Sammelgebilden.

So recken sich die Periodenbildungen einzelner Wissenschaften herrschsüchtig in die Breite geschichtlichen Lebens. Umriß und Name des Mittelalters entstammt der Literatur-, Reformation der Kirchen-, Renaissance der Kunstgeschichte; Droysens „Hellenismus“ hat unerahnte universalhistorische und geschichtsphilosophische Geltung erlangt, die schon von Johann Stephan Pütter getaufte (und von Ranke gefirmte) „Gegenreformation“ eine Zeit lang auch musische Nachbarländer besiedelt; der Stiltypus Barock hat erst im jüngsten Jahrfünft die Literaturhistorie erobert, der Rezeption des Rokoko-Begriffs (ein Grundwerk über das literarische Rokoko liegt in der Luft) sind von mehreren

Seiten die Bahnen geebnet. Auch der Imperialismus der nationalen Perioden gebiert theoretische Fragen (immer ja muß der tastende Blick des Forschers um eine Schicht weiter greifen als seine bauenden Hände): in solchem internationalen Sinn hat vornehmlich die Renaissance, vor Konrad Burdach teils zu europäisch teils zu national gemalt, ein ungeheueres periodologisches Völkergefüg zu analysieren, zu organisieren genötigt; auch das Barock wird immer dringlicher zum Gegenstand vergleichender Periodologie; und wieder die Romantik stiftet nicht nur zwischen einzelnen Kulturressorts, sondern auch zwischen nationalen Parallelströmen ein Schaltwerk aufschlußreichster Knüpfungen und Umwertungen.

Die hier sich ergebende Auflösung nicht nur des zeitlichen Nacheinander, sondern auch des zeitlichen Nebeneinander zum Ineinander individueller Gemeinwesenheiten läßt die letzte Gesamtheit „Universalgeschichte" als ebenso außerwissenschaftliche, außer-realwissenschaftliche Größe erscheinen wie den Gesamtbegriff Weltall. Auf ähnliche Beobachtungen stützt auch der Kirchenhistoriker Heussi die These, es gebe keine Universalhistorie, ja nicht einmal absolut kollektive Historie nur einer Kultur — eine These, die Below (‚Über geschichtliche Periodisierungen . .') viel zu wenig grundsätzlich würdigt. Mit äußerstem Feinblick und Umblick hingegen legt Dilthey, namentlich in den Abhandlungen zur reformatorisch-rationalistischen Bildungswelt, das System jener Schichtendurchdringung und Tiefengliederung bloß — gerade freilich Diltheys Fall erhellt, daß jedes Stück wirklicher Geistesgeschichte einen universalhistorischen Aspekt zwar nicht inhaltlich erschöpft doch gehaltlich einfaltet, wie eben jede echte Individualität ein Mikrokosmos ist . . .

Alles solche Periodengeflecht ist nun auch — entgegen dem Trug, die Literarhistorie dürfe 1832 oder 1880 oder 1914 abgeschlossen werden — bis an die Gegenwart heranzuspinnen. Denn auch die geistesgeschichtliche Gegenwart lagert nicht bloß eine neue Kruste über das ungeheuere Korallenriff der Menschheit, sondern bewegt und wandelt stets das Ganze — nicht nur unser heutiges und künftiges Schicksal entscheidet das schaffende Jetzt, sondern zugleich die Lose alles anscheinend Gewesenen (schon die hieraus erwachsende Verantwortung erhebt die Literarhistorie über Bildungs- oder Prüfungsplunder).

Umgekehrt aber läßt sich auch die Gegenwart nur periodologisch als Ganzes verstehen: Unser heutiger Erfahrungsstandpunkt deutet in das XVI., unser naturwissenschaftliches Denken in das XVII., unser Vernunft-Verfahren mindestens bis in das XVIII. Jahrhundert zurück. Das XIX. zeitigt dann jene Industrie und Technik, Großstadt- und Weltwirt-

schaft, Kapitalistik und Übervölkerung, die — realhistorisch betrachtet — eine gewaltigere Menschheitswende einleiten als Luther oder Columbus. Die diesem Jahrhundert entsprossenen liberal-demokratischen Mächte nun, durch jähe Fügungen zur geschlossenen Phalanx geschient, entthronen am Beginn des XX. die drei europäischen Kaiserreiche. Das deutsche Nach-Kriegs-Unheil aber weckt vorerst antirealistisch-antirationalistische Reaktionen: Im Westen zweckkluge Mechanik, und Relativismus in menschlichen Dingen, im Osten kochendes Magma, und menschlicher Absolutismus. Zunächst paktiert die Mitte mit dem Chaos gegen das Utilitariertum; sie langt nach den konservativsten Kulturen Asiens, sie tastet nach jeglichem Bündnis wider die Siegerfaust der Zivilisation. Doch plötzlich tritt Ordnung ein, Stillstand und Umschwung — man hat wieder Geld, wieder Boden: Die Zeit der Reparationskompromisse ist da. Biederkeit und Gesundheit werden umworben, Glücks- und Gewinnstreben geschätzt, Wirklichkeitsehrfurcht und Gemeinschaftsliebe gelehrt, freilich auch allseitige Ausgeblasenheit und Lebensschwäche durch angeblich überpersönliche Bindungen zu bemänteln, zu rechtfertigen versucht. Werden nunmehr die höchsten Überlieferungen deutschen Geists solchen Zeiten erhalten und einverleibt werden können? Wer, etwa im skizzierten Schema, die Geistesgeschichte als Absud, als Epiphänomen der Sachgeschichte sieht, ist tödlichem Nihilismus verfallen. Wem Gegenwart bloß als vereinzelte Sprosse gilt, von der aus die goldenen Äpfel der Zukunft gehascht werden müssen, den rettet nur ein Verzweiflungssprung. Nur wer im Seelenreich das schöpferische Seinskontinuum erkennt, wird auch in dieser Umwelt der unsterblichen Menschenkräfte gewahr, die zwar nicht eine „bessere Zukunft", wohl aber eine fortzeugende Gegenwart des Geists gewährleisten. Die literaturwissenschaftliche Periodisierung, implizit immer auch universalhistorischen Gehalts und geschichtsphilosophischer Fragen voll, bietet so einen Kompaß noch in heutigen Kulturkrisen.

Das Ethos endlich unserer periodologischen Wechselförderung von Individual- und Kollektivpotenzen ist, summarisch, eine Erziehung von Verschiedenen zu Gleichem — in Läuften, da jegliche menschliche Freiheit unter tausend Damokles-Dolchen von Rechts- und Links-Diktaturen atmet. Die öffentlichen Kämpfe des Tags werden meistens von Gegnern gefochten, die ihren Wesenheiten nach einander ähneln wie taube Eier, nur ihrer Zielsetzungen wegen an feindlichen Strängen zerren. Uns aber dünkt edler ein Zustand, der umgekehrt die reichstgestufte Art und Kunst zu einträchtigster Wertgesinnung und Willenshaltung zusammenschließt. Der Individualitätenschwund im heutigen Deutschland ist kaum

überbietbar und braucht nicht noch ideologisch beschleunigt zu werden. Anderseits wäre selbstverständlich eigenbrödelnde Vereinzelung Armut und Tod. Es gilt deshalb mehr denn je, alle kostbaren Güter der Einsamkeit durch das Getrieb der Myriaden hindurchzuretten, hindurchzuläutern.

Der redlich und gerade fortschreitenden Sachkunde tun all diese Perspektiven auch nicht den mindesten Abbruch. (Übrigens strebt die dargelegte Lehre überall nach hingebendster Treue des Gedächtnisses, nach immer engerer Bindung der Geistgestalt an das Wortgebild, nach offenster Beziehung jedes Urteils auf dessen Sachunterlagen, und nach verwandten Sicherungen mehr.) Die Scheidewand zwischen hier Analyse und dort Synthese ist Hirngespinst — jeder Bauherr sein eigener Kärrner und umgekehrt! Dem bloßen blinden Bienenfleiß in die Jahrhunderte hinaus wehrt ehernes Gesetz der Zeit — das Zeitalter der Senf- und Ätzgase befiehlt noch dem Forscher ein Doppeltes: Wirke geduldig und gelassen für die Fernsten, doch sei auch jeden Tag des eigenen Endes gewärtig! Auch der Jünger der Literaturwissenschaft dient nicht nur, mit der kargen Arbeit eines Erdendaseins, dem Babelturm ewigen Wissens, sondern er hegt zugleich, unsterbliches Maß aller Dinge, die stündliche Bereitschaft zur Vollendung und Rechtfertigung. So liest er in der Sonnenuhr des Periodensystems nicht nur den Gang und Stand der Zeiten, sondern auch das Geheimnis und Gebot: UNA EX HIS ERIT ULTIMA.

THEORETISCHE LITERATUR

UNMITTELBARE UNTERSUCHUNGEN:

R. M. Meyer, Principien der wissenschaftlichen Periodenbildung. Mit besonderer Rücksicht auf die Litteraturgeschichte, Euphorion VIII, S. 1 ff.

O. Lorenz, Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben, Berlin 1886 (VI. Abschnitt: Über ein natürliches System geschichtlicher Perioden). — K. Heussi, Altertum, Mittelalter und Neuzeit in der Kirchengeschichte. Ein Beitrag zum Problem der historischen Periodisierung, Tübingen 1921. — G. von Below, Über historische Periodisierungen mit besonderem Blick auf die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 1925.

F. Stieve, Die Perioden der Weltgeschichte, Deutsche Zs. f. Geschichtswissenschaft 1893 (Sonderheft). — G. Schnürer, Über Periodisierung der Weltgeschichte, Rektoratsrede Freiburg-Schweiz 1900. — A. Elkan, Entstehung und Entwicklung des Begriffs „Gegenreformation", Hist. Zs. 112, S. 473 ff. — A. Dove, Der Streit um das Mittelalter, Hist. Zs. 116, S. 209 ff. — F. Friedrich, Versuch über die Perioden der Ideengeschichte der Neuzeit und ihr Verhältnis zur Gegenwart, Hist. Zs. 122, S. 1 ff. — H. Spangenberg, Die Perioden der Weltgeschichte, Hist. Zs. 127, S. 1 ff.

O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, I. Bd.: Wien 1918, II. Bd.: München 1922. — E. Tröltsch, Der Historismus und seine Überwindung, Berlin 1924. — K. Breysig, der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte, 2. A., Stuttgart 1927. Ders., Vom geschicht-

lichen Werden, I. Bd.: Persönlichkeit und Entwicklung, Stuttgart u. Berlin 1925; II. Bd.: Die Macht des Gedankens in der Geschichte. In Auseinandersetzung mit Marx und mit Hegel, Stuttgart u. Berlin 1926. Ders., Zeit und Begriff als Ordnungsformen des geschichtlichen Geschehens, Philos. Anzeiger 1926, S. 427 ff.

G. Rümelin, Reden und Aufsätze, I. Folge, Freiburg u. Tübingen 1875 (S. 285 ff.: Über den Begriff und die Dauer einer Generation). — W. Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926. — H. v. Müller, Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker. Die Geburtsjahrgänge 1561 bis 1892 in 45 Altersgruppen zusammengefaßt, Berlin 1928 (mit weiterer Literatur, ergänzt durch die im vorliegenden Sammelwerk enthaltene Monographie J. Petersens).

MITTELBARE ERÖRTERUNGEN:

H. Paul, Grundriß der germanischen Philologie, Bd. I (1891): Methodenlehre, 6. Kapitel, bes. S. 236 ff. — S. v. Lempicki, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, Göttingen 1920. — R. Unger, Literaturgeschichte als Problemgeschichte, Königsberg 1924.

E. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie, 5. u. 6. A., München u. Leipzig 1914. — E. Fueter, Geschichte der neueren Historiographie, München u. Berlin 1911. — H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913. — W. Bauer, Einführung in das Studium der Geschichte, 2. A., Tübingen 1928.

Ch. Seignobos (und Ch. V. Langlois), Introduction aux études historiques, Paris 1898. — E. Meyer, Zur Theorie und Methodik der Geschichte, Halle 1902. — A.-D. Xénopol, La théorie de l'histoire (2. A. von: Principes fondamentaux de l'histoire), Paris 1908. — J. Thyssen, Die Einmaligkeit der Geschichte, Bonn 1924. — N. Berdjajeff, Der Sinn der Geschichte. Versuch einer Philosophie des Menschengeschickes. Mit einer Einleitung des Grafen Hermann Keyserling, Darmstadt 1925.

E. Sasse, Das Zahlengesetz in der Weltgeschichte. Eine Anregung zur mathematischen Behandlung der Weltgeschichte (2. A. von: Das Zahlengesetz in der Völker-Reizbarkeit), I. Teil: Statistik der neueren Geschichte von Frankreich, Berlin 1889. — R. Mewes, Die Kriegs- und Geistesperioden im Völkerleben und Verkündigung des nächsten Weltkrieges, 3. u. 4. A., Leipzig 1922. — M. Kemmerich, Das Kausalgesetz der Weltgeschichte, 2 Bde., München 1913/14. — F. Stromer v. Reichenbach, Was ist Weltgeschichte? Zukunftsgedanken, Ludwigshafen 1919. Ders., Was wird? Vorausberechnung der deutschen Revolutions-Entwicklung, Ludwigshafen 1919. Ders., Historionomie, ihr Wesen und ihre Bedeutung, Konstanz 1924.

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge, 3. A., Berlin 1913 (S. 120 ff.: Weltperioden). — H. Swoboda, Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung, Leipzig u. Wien 1904. Ders., Das Siebenjahr. Untersuchungen über die zeitliche Gesetzmäßigkeit des Menschenlebens, I. Bd., Wien 1917. — K. C. Schneider, Die Periodizität des Lebens und der Kultur, Leipzig 1926.

EINSCHLÄGIGE SCHRIFTEN DES VERFASSERS:

Der Lebensbegriff der deutschen Geisteswissenschaft, Österr. Rundschau 1923, Heft XII. — Schopenhauer und die Geisteswissenschaft, Wien 1925. — Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System, Halle 1926. — Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Lebenswissenschaft, Wien 1928. — Über Unsterblichkeit, Kassel-Wilhelmshöhe 1930. — In Vorbereitung: Dichtung, Geschichte, Dichtungsgeschichte.

DIE LITERARISCHEN GENERATIONEN.

Von JULIUS PETERSEN.

So our virtues
Lie in the interpretation of the time.
Shakespeare, Coriolanus IV, 7.

1.

BEDEUTUNG DER GENERATIONEN FÜR DIE LITERATURGESCHICHTE.

An dem Generationsproblem ist alle Wissenschaft vom Menschen und seinen Schöpfungen in irgendeiner Weise beteiligt: Universalgeschichte, Geschichte der politischen Ideen, Kulturgeschichte, Geschichtsphilosophie, Soziologie, Ethnologie, Anthropologie, Entwicklungs- und Vererbungslehre, Biologie, Psychologie und Pädagogik, Sprach- und Stilgeschichte, Geschmacksgeschichte, Geschichte aller Künste und Wissenschaften. Es sind sowohl Naturwissenschaften als Geisteswissenschaften. Jede arbeitet vielleicht mit einem andern Begriff der Generation, aber alle müssen um seine Ergründung bemüht sein.

Wenn nun innerhalb der Geistesgeschichte die Literaturwissenschaft ganz besonders lebhaft die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen den gleichzeitig lebenden Altersklassen anhängig macht, so liegt es daran, daß sie in Darstellung des geschichtlichen Verlaufs schlechterdings an die Generationsfolge gebunden ist. Es bleibt ihr kaum eine andere Möglichkeit des Gesamtüberblicks als die Gruppierung nach zeitlichen Gemeinschaften.

Die Tatsachen der Abhängigkeit, der Wechselwirkung und einer gewissen Gleichartigkeit aller literarischen Erzeugnisse, die von Altersgenossen innerhalb eines Kulturkreises aus gleichem Lebenszusammenhang hervorgebracht werden, diktieren gebieterisch die Zusammenfassung des Gleichartigen und Gleichzeitigen, denn so verschieden diese Werke und Persönlichkeiten untereinander sein mögen, so stellen sie doch im Vergleich mit den Männern und Werken jeder andern Periode eine Einheit dar. Der Überblick über die literarische Produktionsmasse kann nicht anders Gestalt gewinnen als durch Einordnung in die geistigen Bewegungen, durch die Altersgleiche in Bann gezwungen und in ihrem Kunstwillen bestimmt sind. Das Auftauchen neuer Bewegungen, der Widerstand, der sich ihrem Aufmarsch entgegensetzt, die Überwindung,

die Herrschaft, die Verteidigung gegen Widerspruch und das Zurückweichen vor einer neuen Welle, vielleicht auch die Wiederaufnahme des bereits Verebbten in abermaligem Aufstieg: alles das stellt sich immer als Austrag von Kämpfen dar zwischen Alter, reifender und altwerdender Jugend und neuanstürmendem Jugendgeist. Seien es Väter, Söhne und Enkel, seien es ehemalige Schüler, die nach Heines Bild ihre einstigen Lehrmeister prügeln und nachmals dasselbe Schicksal erfahren müssen. Die Heftigkeit dieses Gegensatzes ist zeitlich verschieden, und die Hitzigkeit des Kampfes ist ein Intensitätsmaßstab für die Wucht und Ursprünglichkeit des neuen Geistes, vielleicht auch ein Wertmesser und eine Bürgschaft für die Dauer seiner Errungenschaften. Immer ist mehr als irgendein anderes Betätigungsfeld menschlichen Geistes das Gebiet des Schrifttums der Schauplatz dieser Kämpfe; denn die Sprache ist die vornehmliche Waffe, in der solcher Streit geführt wird, und von allem Gesprochenen ist das geformte Sprachkunstwerk das Überragende, Bleibende, das in überzeitlichem Sein noch von den Kämpfen zu reden vermag, aus denen es hervorging, wie das Gebirge redet von Überflutungen, Zusammenbrüchen, Rissen, Erhebungen, Ablagerungen und bohrender Arbeit der Ströme oder wie der feine Sand des Meeresstrandes sich rippt und kräuselt unter dem unaufhörlichen Heranwogen der Wellen.

Man kann sich dem Zwang dieses Schichten bildenden Wellenschlages der Zeit zu entziehen versuchen durch Einfüllung des flutenden Elements in stille Becken, in denen sich der Himmel spiegelt; man kann in der Ruhelage des Beharrens die sich gleichbleibenden Kräfte und Bedingungen der Gattungsform, des stammhaften Volkstums, der Landschaft oder der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit zum Gegenstand der Betrachtung machen und alle Äußerungen individuellen Lebens diesen Kategorien unterordnen; man kann die ewigen Probleme, die Glaubensgewißheiten, Bekenntnisformen und Weltanschauungen oder die in langsamer Veränderung begriffenen Formen der Gesellschaft, der Stände, der Bildungsschichten als mehr oder weniger feste Grundmauern des Baues betrachten. Immer wird man, wenn auch nur sekundär, die Gliederung jenem Rhythmus der Gegensätzlichkeit, in dem sich der Wandel der Zeitlage ausspricht, entnehmen müssen, es sei denn, daß eine starre Systematik gewaltsam jeden Gesichtspunkt der Entwicklung ausschalten wollte.

Literaturgeschichte, die den Ablauf einer Entwicklung darstellen will, ist immer, ausgesprochenermaßen oder unausgesprochen, die Geschichte der literarischen Generationen und ihrer Schöpfungen. Das Wort „Generation" bildet den Schlüssel für die unbestreitbaren Tatsachen der

Wandlung und Entwicklung, der Fortschritte und Rückschläge, und es ist bloß die Frage, ob dieser Schlüssel als ein Passepartout gehandhabt werden kann, dem alle Räume sich erschließen, ob er ein Dietrich ist, der den Zugang gewaltsam sprengt, oder ob er ein Geheimschlüssel bleibt, der als Werk subtiler Feinkunst nur in den Händen des Kenners seine Dienste tut.

So aktuell heute der Begriff der Generation geworden ist, so wenig ist seine praktische Anwendung für die Literaturgeschichte eine neue Errungenschaft. Man hat schon früher die Bibliotheken der schönen Literatur eines Volkes statt nach Alphabet oder Erscheinungsjahr nach den Geburtsjahren der Verfasser aufgestellt und in diesem Grundsatz eine sachgemäße Gruppierung und die Grundlagen einer Periodisierung erblickt, ohne daß man des Glaubens war, damit eine unwälzende wissenschaftliche Erkenntnis erreicht zu haben. Was neu ist und die Wissenschaft ernstlich beschäftigen muß, ist die Aufgabe der theoretischen Unterbauung einer längst geübten Praxis und die Ergründung der Ursachen einer stoßweise verlaufenden Entwicklung. Diese Theorie ist wieder einem Wandel von Generation zu Generation unterworfen. In der Zeit, da die große Monographie die vornehmlichste Aufgabe literarhistorischer Darstellung bedeutete, schien die Genealogie des Einzelnen, die auf das Erbe der Ahnen zurückführte, vielleicht manchmal wichtiger als die Generation, die ihn mit den Zeitgenossen verband. Für die geistesgeschichtliche Fragestellung der Neuzeit, die zu ergründen bemüht ist, aus welchen Wurzeln die übereinstimmende Richtung gleichzeitiger Anschauungen und Schöpfungen auf allen Gebieten menschlicher Geisteshaltung in Religion, Politik, Rechtsauffassung und Kunst sich herschreibt, ist die Generation ein Hauptproblem geworden. „Generation" ist heute ein differenzierter Ersatz für den summarischen und kaum faßbaren Begriff des „Zeitgeistes" und eine grundlegende Voraussetzung des Begriffes „Zeitstil".

2.

BEGRIFF DER GENERATION.

Die heute gebräuchliche Anwendung des Wortes ist durch vielfältige Übertragungen so vieldeutig geworden, daß zunächst einmal an der Hand von Beispielen der Umfang des Begriffsinhaltes geprüft und abgegrenzt werden muß. Mit der Geistesgeschichte hat das Wort ursprünglich nichts zu tun; vielmehr ist „Generation" zunächst eine unmittelbar verständliche Gegebenheit nur innerhalb der einzelnen Familienreihe als Schrittfolge

der Fortpflanzung. Zum Zeitmaß wird diese Horizontalstruktur des Stammbaums durch die Beobachtung einer gewissen Regelmäßigkeit im Altersabstand zwischen Vater und Sohn. Wenn schon Herodot sich von ägyptischen Priestern das Geheimnis verkünden ließ, daß drei Generationen gerade ein Jahrhundert ausmachten, so ist die Voraussetzung ein Durchschnittsmaß von 33⅓ Jahren für diesen Altersunterschied. Eine statistische Nachprüfung, wie sie Gustav Rümelin in seinem Aufsatz „Über den Begriff und die Dauer einer Generation" (Reden und Aufsätze. Freiburg i. B. 1875, S. 285 bis 304) vorgenommen hat, kam zu dem Ergebnis, daß dieser Durchschnitt nach Zeit und Volk jeweils ein anderer sei, daß er im neuzeitlichen Europa etwa zwischen 32 und 39 Jahren liege (für Deutschland damals 36½, für England 35½, für Frankreich 34½), daß in Ländern früherer Mannbarkeit oder polygamer Sitte aber ein ganz anderes Zahlenverhältnis herrschen müsse, und daß die herodotische Berechnung zwar für sein Zeitalter richtig gewesen sein mag, aber in keiner Weise ein allgemeingültiges unveränderliches Zeitmaß darstellen kann.

Dazu kommt nun, daß für geschichtliches Zusammenwirken es ziemlich bedeutungslos ist, ob ein Urenkel etwa genau ein Jahrhundert nach seinem Urgroßvater das Licht der Welt erblickt oder etwas später; viel wichtiger ist die Tatsache, daß das Jahrhundert die Wirksamkeit von fünf Generationen in sich schließt, indem Vater und Großvater jenes am Anfang des Jahrhunderts geborenen Urgroßvaters noch eine gute Weile das Wachstum des Sprößlings und seiner Kinder begleiten und leiten konnten. Und in diesem Übereinandergreifen ohne Ablösung liegt eine schon von David Hume hervorgehobene Besonderheit der menschlichen Generationsfolge gegenüber der tierischen. Eltern und Großeltern sind in der Lage, alle ihre Lebenserfahrung auf die Nachkommen zu übertragen. Diese Übermittlung wird aber nicht selten zu einer Aufdrängung, die der Jugend das Recht auf eigene Lebenserfahrung verkürzt und sie zur Auflehnung gegen die Tradition herausfordert.

In einer anderen Weise hat man das Zeitmaß des Dritteljahrhunderts als das einer Generation zu stützen gesucht, nämlich durch den Grundsatz der „Lebenswirksamkeit" des Einzelnen. Sie soll unter jenen in den Rahmen eines Jahrhunderts fallenden fünf Familiengenerationen nur dreien gegeben sein; denn die historische Wirksamkeit des Menschen soll im Durchschnitt mit dem 30. Lebensjahr beginnen und zwischen dem 60. und 70. enden; also ist der Urgroßvater in der letzten Spanne seines Lebens, die noch in dieses Jahrhundert reicht, nicht mehr lebenswirksam, und der Enkel ist es in seiner ersten Lebensphase noch nicht. Diese

offensichtlich der Genealogie entnommene Zahlenrechnung mag für die legitime physische Zeugungstätigkeit eher zutreffen als für die Schätzung geistiger Wirkung, für die sie einen vollkommenen Irrweg bedeutet. Hier kann keine Genealogie helfen, denn wir haben es nicht mit aufeinanderfolgenden Gliedern einer Familie zu tun, sondern mit Altersverschiedenheiten ohne verwandtschaftlichen Zusammenhang; noch weniger nützt die Statistik, denn uns beschäftigt im produktiven Geistesleben niemals der Durchschnitt, sondern die Abnormität. Wenn es auch im Abnormen eine Norm gibt, so kann in bezug auf das dichterische Schöpfertum gesagt werden, daß die Aufsehen erregenden, Epoche machenden, zum Feldgeschrei einer jungen Generation werdenden und den revolutionären Ausdruck einer neuen Zeit bildenden Werke des Genies eigentlich immer unter den Erstlingen zu finden sind, während dagegen die späten, aber nachhaltigsten Wirkungen oft von den als Vermächtnis hinterlassenen Alterswerken ausgehen. Goethe hat mit keiner seiner Dichtungen solchen Erfolg und so weitgreifende Wirkung gehabt, wie mit dem „Werther", den er als Fünfundzwanzigjähriger erscheinen ließ, aber kein anderes Werk erreicht die universale Bedeutung des „Faust", den der Achtzigjährige abschloß. Joh. Christ. Günther, Friedrich v. Hardenberg, Percy Bysshe Shelley, Wilhelm Hauff, Georg Büchner und der Graf v. Strachwitz haben das 31. Lebensjahr überhaupt nicht erreicht und sind trotzdem lebenswirksam gewesen. Theodor Fontane dagegen hat seinen ersten großen Roman im 60. Lebensjahr erscheinen lassen, und seine Meisterwerke sind Früchte des 7. und 8. Jahrzehnts. In anderen Künsten ist die Spannweite noch größer: Mozart komponierte schon mit 6 Jahren und hatte mit 13 Jahren seinen ersten Opernerfolg, während Tizian noch im 99. Lebensjahr an seiner „Pietà" malte. Und das letztere ist ein Beweis, daß die „Lebenswirkung" des Schaffenden mehr als das Doppelte dessen umfassen kann, was als Durchschnittsmaß einer Generation zu bezeichnen üblich ist.

Wenn die historische Wirkung eines Geistes so umfassend ist, wie die Goethes, so kann er namengebend ein ganzes Zeitalter beherrschen. Eine Darstellung, wie Korffs „Geist der Goethezeit" bringt aber schon in ihrem Aufbau zum Ausdruck, daß Goethes Wirkungsbereich den mehrerer Generationen umfaßt; als seine eigene Generation werden wir doch nur die mit ihm Gleichaltrigen, also die Stürmer und Dränger Maler Müller, Sprickmann (1749), die Grafen Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg (1748/50), Jak. Mich. Reinhold Lenz (1751), Friedr. Maximilian Klinger und Johann Anton Leisewitz (1752) aufzufassen geneigt sein, indem wir beobachten, wie Goethes Entwicklung über sie hinausführte.

Schiller wird durch seinen jüngsten Biographen H. H. Borcherdt schon einer anderen Generation zugezählt, wie bereits Ermatinger in seiner Geschichte der deutschen Lyrik angedeutet hatte.

Durch die dynastische Geschichtschreibung sind wir mehr an die Benennung großer Zeitalter nach den Staatsoberhäuptern gewöhnt: Das perikleische Zeitalter Athens, das augustische Roms, die Mediceerzeit in Florenz, das elisabethanische England und das siècle de Louis XIV. in Frankreich bedeuten im Herderschen Sinne Kulturmaxima der Nationen, und die an jenem Gipfel jeweils Teilhabenden pflegen wir trotz ihrer Altersunterschiede eine Generation zu nennen, solange uns die Kultur, in der sie standen, als Einheit erscheint. Ebenso charakterisieren die Namen Louis XV. und Louis XVI. als Stilbegriffe ihre Zeitalter. Die aufeinanderfolgenden Glieder einer Dynastie können auch jedesmal eine literarische Generation bezeichnen, wenn sie kunstfördernd die Dichtung beeinflußten, ohne selbst produktiv zu sein. Karl der Große ließ alte Heldenlieder von der Art des Hildebrandsliedes sammeln; sein Sohn Ludwig der Fromme bestellte den „Heliand"; sein Enkel Ludwig der Deutsche empfing die Widmung von Otfrieds Evangelienbuch; das Ludwigslied aber besingt den Sieg Ludwigs III. bei Saucourt. Hier also bedeutet der Stammbaum der Karolinger in vier Generationen ein Merkblatt für die Chronologie der altdeutschen Dichtung. Und ebenso können die Dienste, die Walther von der Vogelweide zwei Generationen der Staufer und einem welfischen Zwischenkaiser erwiesen hat, zur Datierung seiner Sprüche verhelfen.

Nur einmal gab die deutsche Geschichte die Möglichkeit, ein ganzes Zeitalter nach der Person eines großen Herrschers zu benennen. Immanuel Kant bezeichnete das Aufklärungszeitalter als das Jahrhundert Friedrichs des Großen; Lessing hatte in seiner letzten Schrift über die Fabeln der Minnesänger schon im voraus gegen solche Benennung Einspruch erhoben mit der ironischen Frage, ob die guten schwäbischen Kaiser um die damalige Poesie etwa mehr Verdienst gehabt hätten als der jetzige König von Preußen um die gegenwärtige; Goethe kehrte in „Dichtung und Wahrheit" zu Kants Anschauung zurück und feierte Friedrich als den Ersten, der der deutschen Dichtung zeitgeschichtlichen Stoff gab. Trotzdem besteht hier eine Disharmonie. Die Tragik des einsamen Königs, der vor der ihm zugewandten nationalen Dichtung die Augen verschloß, ist Generationstragik: weder unter den ihm vorausgehenden Schriftstellern, den Canitz und Besser (1654), den Neukirch (1665), König (1688), Pietsch (1690) und Gottsched (1700) noch unter seinen unmittelbaren Altersgenossen, den Samuel Gotthold Lange (1711), Karl

Christian Gärtner (1712) und der Gottschedin (1713), lernte er einen kennen, der ihn für die heimische Dichtung erwärmen konnte. Und zur folgenden Generation, die mit Klopstock, Lessing, Wieland eine neue, ihm fremde Sprache redete, fand er kein Verhältnis mehr.

Etwas anders liegt der Fall in dem „Wilhelminischen Zeitalter", als das nicht zu ihrem Ruhme die hinter uns liegenden Jahrzehnte bezeichnet zu werden pflegen. Die unmittelbaren Altersgenossen Wilhelms II. sind die Schöpfer und Mitläufer des Naturalismus: 1857 war Hermann Sudermann geboren, 1858 Karl Hauptmann, 1859 Julius Hart, Karl Bleibtreu, Heinrich Sohnrey, Gabriele Reuter, Maria Janitschek, Helene Böhlau, 1860 Bruno Wille, Clara Viebig, 1861 Wilhelm Bölsche, Wilhelm v. Polenz, Joseph Ruederer, 1862 Wilhelm Weigand, Arthur Schnitzler, Johannes Schlaf, Hermann Conradi, Gerhart Hauptmann, 1863 Arno Holz, Hermann Bahr, Richard Dehmel. Die Schriftsteller, deren lebensfrohem Optimismus der Kaiser seine Gunst zuwandte, Joseph Lauff (1855) und Ludwig Ganghofer (1856) gehörten einer früheren Generation an; sie waren Epigonen jenes romantischen Realismus der um 1830 und 40 Geborenen, der mit Scheffel, Stieler, Seidel, Busch, Raabe, Rosegger, Ferdinand v. Saar, Paul Heyse, Felix Dahn und Wildenbruch lebenbejahend das dritte Viertel des vorigen Jahrhunderts erfüllt hatte. Daß dem Kaiser von vornherein jedes Gemeinsamkeitsgefühl mit seinen eigenen Altersgenossen gefehlt habe, wird durch die sozialpolitische Haltung bei Anfang seines Auftretens widerlegt, trotzdem öffnet sich zwischen der unechten Romantik seines Kunstgeschmacks und der rücksichtslosen Wahrheitstendenz des konsequenten Naturalismus eine so tiefe Kluft, daß an diesem Beispiel deutlich wird, wie wenig die relative Einheitsrichtung der um 1860 geborenen Schriftsteller, die von einem neuen Geist erfüllt waren, eine Einheitsrichtung aller gleichaltrigen Deutschen bedeutete. Wenn die „literarische Generation", die um 1890 im Zeichen des Naturalismus hervortritt, sich aus den um 1860 Geborenen zusammensetzte, so stand doch ein großer Teil der Gleichaltrigen zu ihr in Gegensatz. In diesem Sinne also darf Generation keineswegs als Gesamtheit aller Altersgenossen gelten.

Vielmehr zeigt dasselbe Beispiel weiter, daß schon während der Lebens- und Wirkungsdauer dieser Altersgruppe eine ihrem ersten Auftreten entgegengesetzte Richtung den Sieg erringt. Sind auch die ehemaligen Naturalisten der Jahrgänge 1859/63 in der Mehrzahl heute noch am Leben, so ist der Naturalismus selbst, dessen Dauerwirkung mehr in der Niederkämpfung unwahrer als in der Errichtung wahrer Kunst bestand, bei uns eigentlich nur zu einer Lebensdauer von gutgerechnet

15 Jahren gelangt. Schon 1890 beginnen die „Blätter für die Kunst" zu erscheinen, und um 1900 ist der Sieg der idealistischen Neuromantiker, Neuklassiker und Symbolisten entschieden, der zum großen Teil auch eine Selbstbesinnung, Umkehr oder Weiterentwicklung der ehemaligen Naturalisten nach sich zieht. Ricarda Huch (1864), Eduard Stucken, Friedrich Lienhard (1865), Paul Ernst, Richard Beer-Hofmann (1866), Max Dauthendey, Rudolf Georg Binding (1867), Stefan George (1868), Karl Wolfskehl (1869), Alfred Mombert (1872), Hugo v. Hofmannsthal, Richard v. Schaukal, Wilhelm v. Scholz (1874), Rainer Maria Rilke (1875), Herbert Eulenberg, Wilhelm Schmidtbonn, Ernst Hardt, Theodor Däubler (1876) haben mit dem Naturalismus nichts zu tun. Soll man sie nun als den andern Teil der naturalistischen Generation bezeichnen oder als eine neue Generation, deren „historische Wirkung" bereits zehn Jahre nach der vorhergehenden einsetzt? Noch verwickelter wird das Verhältnis dadurch, daß derselben Altersgruppe ebensowohl Schüler des Naturalismus wie Max Halbe (1865), Ludwig Thoma (1867), Wilhelm Schaefer (1868), die Brüder Mann (1871/75), Georg Hirschfeld (1873), als auch Vorkämpfer der nächstfolgenden Kunstrichtung, nämlich des Expressionismus, angehören: Ernst Barlach (1870), August Stramm (1874), Else Lasker-Schüler (1876). Wir stehen also vor der Beobachtung, daß jede Altersgruppe sowohl Nachzügler der vorausgehenden als Vorläufer der folgenden Richtung enthält, daß aber ihr Charakter durch einen Mehrheitswillen bestimmt wird, der sich von dem der Vorgänger wie der Nachfolger unterscheidet.

Geradezu auf den Kopf gestellt erscheint das hier beobachtete Verhältnis von Naturalismus und Symbolismus bei einem Blick auf Frankreich, wo der Symbolismus mit dem Tod von Verlaine und Mallarmé zu einer Zeit abstarb (1896), wo die ihm folgende Bewegung in Deutschland eben erwachte, während der Naturalismus Zolas noch um die Jahrhundertwende in Blüte stand, als er für die deutschen Nachfolger bereits so gut wie erledigt war. Hier kommen nationale Unterschiede zur Geltung, die in Frankreich den Naturalismus, in Deutschland die symbolisierende Romantik als das ursprünglichere, älter eingewurzelte Element des Volksgeistes erscheinen lassen. So stellen denn auch die nach 1800 geborenen französischen Romantiker eine spätere Generation dar als die deutschen, während im Naturalismus Frankreich um mehr als eine Generation voraus war. Es ergibt sich daraus, daß die Generation als Zeitbegriff nicht bestimmten Jahreszahlen wie 1890 bis 1900, die in allen Ländern der christlichen Zeitrechnung dasselbe bedeuten, gleichkommt, sondern daß es sich um eine innere Zeit handelt, die wie Blüte, Reife und Frucht nach

klimatischen Unterschieden auseinandergeht, so wie jedes dieser Länder auch einen anderen Meridian hat und den Aufgang und Untergang der Sonne in einem andern Zeitpunkt erlebt.

Allerdings scheinen die Altersverhältnisse der Naturalisten und Symbolisten in Frankreich weniger eine generationsmäßige Aufeinanderfolge als ein Nebeneinander aufzuweisen: Baudelaire ist im selben Jahre 1821 geboren wie Flaubert, und Mallarmé (1842) wie Verlaine (1844) sind ungefähr Altersgenossen von Zola (1840). Trotzdem (oder vielleicht gerade wegen dieses Nebeneinandergehens verschiedener Typen) ist im neuzeitlichen Frankreich ein generationsmäßiger Rhythmus der Entwicklung wohl zu beobachten, indem etwa alle zehn Jahre eine frische Jugendgruppe hervortritt, die den fundamentalen Dualismus von Ausdrucks- und Eindruckskunst in neuen Schlagworten ihres Kunstprogramms variiert.

Die schematische Wirkungsdauer des Dritteljahrhunderts verliert gegenüber diesen Überschneidungen ihre Gültigkeit; sie hat als Übertragung aus dem Gebiete der physischen Genealogie keinen Bestand im geistigen Leben, in dem unendlich viele physische Generationsreihen nebeneinander hergehen, ohne sich irgendwie zu decken. Tatsächlich wird ja mit jedem Tage in einigen hundert Familien ein Kind geboren, das für diese Geschlechter jedesmal den Anfang einer neuen Generation bedeutet. Jedes Jahr aber bringt eine Generation von Sechsjährigen in der Schule und eine Generation von Zwanzigjährigen an der Universität zu einer Lebensgemeinschaft zusammen, die nicht nur miteinander lernt, sondern sich gegenseitig befruchtet. Die neue Generation im geistesgeschichtlichen Sinne entsteht, sobald diese Gleichaltrigen sich bewußt werden, daß sie etwas anderes wollen als die Älteren, die es für selbstverständlich halten, Nachkommende ihren eigenen Weg zu führen. Insofern ist das Verhalten der Jugend auch von der Elastizität der Älteren abhängig; so lange diese selbst Suchende und Werdende sind, wird es ihnen gelingen, sogar von der Jugend zu lernen und mit ihr zu gehen; ihre Erstarrung aber zwingt die Jugend zur Sezession.

Das Problem liegt nun in der Frage, ob der neue Wille der Nachkommen schon durch den Zeitpunkt der Geburt als Prädestination künftiger Leistungen in sie gelegt ist oder ob er unter dem Eindruck gleichartiger Erlebnisse in sympathetisch befruchtendem Zusammentreffen erzeugt wird. Für beides lassen sich Belege erbringen: die berühmte Duplizität der Fälle zeigt immer wieder, daß Menschen gleichen Alters ohne jede persönliche Berührung im gleichen Zeitpunkt auf dieselbe Fragestellung und gleichartige Lösung geführt werden; aber mindestens

ebenso oft ist zu beobachten, daß der Funke überspringt, und daß das Neue als Ergebnis einer sich gegenseitig anregenden Gemeinschaft, als Bewußtwerden gleicher Ziele, als Inhalt gemeinsamer Offenbarung hervortritt.

Der geistesgeschichtliche Generationsbegriff, wie ihn etwa der spanische Philosoph José Ortega y Gasset formuliert hat, als „dynamische Verschmelzung von Masse und Individuum", als „ein neuer, in sich geschlossener sozialer Körper mit seiner eigenen erlauchten Minderheit und seiner eigenen Masse, der mit vorgegebener vitaler Geschwindigkeit und Richtung in den Kreis des Daseins hineingeschleudert ist", schließt beides in sich: Gleichaltrigkeit und Gleichrichtung. Aber es ist eine verschiedene Ursächlichkeit, ob die Gleichrichtung aus der Gleichaltrigkeit hervorgeht, oder ob die ungefähr Gleichaltrigen in eine bestehende Strömung hineinwachsen und dank ihrer Gleichaltrigkeit zur selben Zeit von ihr erfaßt werden. Es ist, mit einem Wort, die Frage, ob die Generationseinheit geboren wird oder sich bildet. Hier trennen sich zwei verschiedene Richtungen der Generationsforschung: für die eine ist, äußerlich gesehen, die Tabelle der Geburtsdaten Material und Ausgangspunkt; für die andere die Chronologie der literarischen Erscheinungen, aus denen sich der Zeitpunkt des gleichzeitig auftretenden neuen Willens ergibt. Die eine ist also von vornherein mehr individualistisch, die andere mehr kollektivistisch. Astrologie und Mystik sind die sich berührenden Extreme der beiden Betrachtungsweisen, aber in der mittleren Linie wird die eine auf eine biologische, die andere auf eine phänomenologische Methode angewiesen sein. Außer ihnen besteht noch eine dritte Richtung (nach der Zeit ihres Auftretens ist sie die erste), die man universalistisch nennen kann, insofern sie individualistische Gesichtspunkte auf die Totalität überträgt, und chiliastisch, insofern sie das Generationsproblem zum Maßstab weltgeschichtlicher Periodisierung erhebt.

3.

DIE GENERATIONSTHEORIEN.

In seinem lichtvollen Überblick über die Lage des Generationsproblems trennt Karl Mannheim (Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie VII) die positivistische Fragestellung von der romantisch-historistischen. Der Positivismus findet im biologischen Gesetz der begrenzten, in Altersstufen geteilten Lebensdauer ein willkommenes Mittel, menschliches Schicksal quantitativ zu erfassen und in festen Zahlen zu errechnen. Dem romantischen Historismus hingegen bietet die Be-

obachtung generationsmäßigen Wandels eine Möglichkeit, dem starren Schema der Zahl zu entrinnen und mittels einer nur qualitativ erfaßbaren inneren Zeit die lineare Betrachtung des Ablaufs durch raummäßige Tiefenperspektive zu ersetzen. Für den teleologischen Fortschrittsgedanken des Positivismus bedeuten die Generationen nichts anderes als gleichmäßige Treppenstufen stetigen Aufstiegs; für den relativistischen Historismus sind sie wogende Wellen, deren regelmäßiges Auf und Nieder ein von der Intensität der bewegenden Kräfte abhängiges Zeitmaß darstellt.

a) Der mechanisierende Formalismus hat seine Heimat in England und Frankreich, und sein Höhepunkt liegt hinter der Mitte des 19. Jahrhunderts; der organische Historismus wurzelt in der deutschen Romantik und kommt zu neuer Geltung in der Lebensphilosophie der Gegenwart; beide Richtungen aber haben sich oft, Verbindung suchend, berührt. Den Positivismus in Reinkultur stellte etwa das Generationsgesetz dar, mit dem der Franzose Justin Dromel 1861 in seinem Buch „La loi des révolutions" eine wissenschaftliche Enthüllung der Zukunft geben wollte. Die 40 Jahre, über die die politische Wirksamkeit des demokratischen Staatsbürgers sich durchschnittlich erstreckt, werden im Anfang durch das Weiterleben der älteren, am Ende durch das Absterben der eigenen Generation beschränkt; so verfügt jede Generation nur während ungefähr 15 Jahren über die zahlenmäßige Stimmenmehrheit, durch die sie das Geschick des Staates bestimmen kann. Die Zwischenräume zwischen den französischen Umwälzungen der Jahre 1789, 1800, 1815, 1830, 1848 bestätigen das Gesetz; in jedem dieser Zeitpunkte tritt eine neue Generation in die Erscheinung und führt einen Schritt weiter in der Richtung des Menschheitsideales.

Der deutsche Historiker, der genau ein Vierteljahrhundert später (1886) seine Generationslehre veröffentlichte, Ottokar Lorenz, suchte eine Vermittlung zwischen Positivismus und romantischer Geschichtsphilosophie und hoffte dadurch Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft zu versöhnen. Gegen die Einwände der Naturwissenschaftler, die wie Du Bois-Reymond das zufällige Zahlensystem der Jahrhundertrechnung von den Fingern der menschlichen Hand herleiteten, begründete er die objektive Einheit des Jahrhunderts als Summe der Lebenswirksamkeit von drei Generationen. In Gegensatz gegen die formalen Periodensysteme der älteren Geschichtschreibung, namentlich gegen die Auffassung des Mittelalters als einer zusammenhängenden Einheit, verlangte er feiner abgestufte Charakteristiken der durch das Führertum großer Einzelpersönlichkeiten bestimmten geistigen Zeit-

einheiten. Das entsprach der historischen Pinselführung Leopold v. Rankes, dessen Autorität Lorenz für sich in Anspruch nahm. In der Tat spielt der Wechsel der Generationen in Rankes Geschichtschreibung eine nicht unbedeutende Rolle, und der viel zitierte Zusatz, mit dem er 1874 die Neubearbeitung seines Erstlingswerkes, der „Geschichte der romanisch-germanischen Völker" abschloß, entwirft sogar in aller Vorsicht ein darstellerisches Programm, das er selbst nicht mehr durchführen konnte: „Es wäre vielleicht überhaupt eine Aufgabe, die Generationen, soweit es möglich ist, nacheinander aufzuführen, wie sie auf dem Schauplatze der Weltgeschichte zusammengehören und sich voneinander sondern. Man müßte einer jeden von ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; man würde eine Reihe der glänzendsten Gestalten darstellen können, die jedesmal untereinander die engsten Beziehungen haben und in deren Gegensätzen die Weltentwicklung weiter fortschreitet: die Ereignisse entsprechen ihrer Natur." (Sämtliche Werke Bd. 33, S. 323.) Lorenz konnte auch auf Gespräche mit dem Meister hinweisen, in denen dieser die Generation als „Ausdruck für gewisse im Menschenalter wirksame Ideen" bezeichnet hatte. (Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptvertretern II 138.) Er verschwieg aber auch nicht Rankes Warnung vor Systematisierung, ungeachtet deren er sein eigenes Schema aufgestellt hatte. Dieses System beruht in nichts anderem als einer Übertragung des Generationsverhältnisses auf das Verhältnis der Jahrhunderte untereinander. Wie drei Generationen in der Zusammengehörigkeit von Großvater, Vater und Sohn ein Jahrhundert bilden, so bilden drei Jahrhunderte wieder eine Einheit, und derselbe Dreitakt schließt sich in Riesenprojektion nochmals zu drei mal drei Jahrhunderten zusammen. Es tut nichts, daß das eine Jahrhundert, das mit dem Großvater begonnen wird, ebensogut auch mit dem Vater oder mit dem Sohn anfangen und mit Enkel oder Urenkel hätte schließen können, und daß in gleicher Abwechslung auch das Dreigespann der Jahrhunderte zu schirren wäre: wie im Rosenkranz nach zehn Perlen, so wird hier nach jeder dritten Generation ein Knoten gemacht, und der unaufhörlich rollende Paternoster-Aufzug soll nach 27 Gliedern wieder an der alten Stelle angelangt sein, denn 900 Jahre bilden eine Weltperiode. Eine Stütze für seine Einheiten von 300 Jahren glaubte Lorenz in der deutschen Literaturgeschichte zu finden, nämlich in der Wellentheorie Wilhelm Scherers (1883), die zwischen 300jährigem Aufstieg und 300jährigem Sinken drei Höhepunkte um 600, 1200 und 1800 heraushob. Aber gerade Scherers großzügige Gliederung, die über den Generationsrhythmus hinwegging, ließ mit der Festsetzung eines hypo-

thetischen Höhepunktes, der wie eine urgermanische Sprachform ohne Beleg um 600 konstruiert wurde, und mit der Annahme zweier Tiefpunkte um 900 und 1500 die anfechtbarsten Blößen der positivistischen Konstruktion erkennen. So vermochte gerade dieser Beistand den Kredit der Generationslehre nicht zu erhöhen; in Ernst Tröltschs „Geschichte des Historismus" wird sie als „reine Kabbala" abgetan.

Von dem Glauben, daß nach 50 Jahren jedes Schulkind in Lorenzschen Generationen rechnen werde, hat sich bisher nur soviel erfüllt, daß wenigstens des Historikers Sohn Alfred Lorenz im Jahre 1928 eine „Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" erscheinen ließ, die einen alle drei Jahrhunderte sich vollziehenden Wechsel des Übergewichts von Zeit- oder Raumgefühl, das in homophoner Rhythmik oder polyphoner Innenschau sich auswirkt, und eine alle sechs Jahrhunderte sich vollziehende Wiederkehr des gleichen Zustandes als Bilanz der Musikgeschichte in das väterliche Schema einzeichnete.

Unterscheidet sich die deutsche Konstruktion von der französischen dadurch, daß an Stelle des Fortschrittes die Wiederkehr des Gleichen gesetzt ist, so haben beide Arten chiliastischer Geschichtsphilosophie zweierlei gemeinsam: 1. daß die Generation im wesentlichen als Zeitmaß der Gesamtentwicklung betrachtet wird und demgemäß mit wenig persönlichem Leben erfüllt ist, 2. daß im Verhältnis der aufeinanderfolgenden Generationen mehr der Zusammenhang als der Gegensatz betont wird. Dem ersten Mangel begegnet die biologische Betrachtungsweise, die den Zeitpunkt der Geburt entscheidend sein läßt und damit das Einzelleben individualistisch in den Vordergrund stellt, dem zweiten die phänomenologische Einstellung, die auf das Wesen der geistigen Kollektivbewegungen, die zu bestimmten Zeitpunkten in Erscheinung treten, gerichtet ist.

b) Die biologische Richtung ist durch das Aufsehen erregende Buch Wilhelm Pinders über „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas" (Berlin 1927)[1]) in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Es handelt sich dabei insofern um eine interne Angelegenheit der Kunstwissenschaft, als gegenüber dem neumodischen Ideal einer Kunstgeschichte ohne Namen hier das Recht und die Not-

[1]) Voraus ging der Aufsatz „Kunstgeschichte nach Generationen" in der Volkelt-Festschrift „Zwischen Philosophie und Kunst". Leipzig 1926. Unabhängig davon haben Ludwig Coellen in seiner „Methode der Kunstgeschichte" (Darmstadt 1924) und K. H. Clasen, Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates (Königsberg 1927) das kunstgeschichtliche Generationsproblem berührt. Pinder erwähnt ferner in der zweiten Auflage seines Buches (Berlin 1928) Richard Hamanns Bücher „Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus" und „Frührenaissance der italienischen Malerei" als Vorgänger.

wendigkeit der nicht-anonymen Kunstgeschichte mit neuen Gründen verfochten wird. Die geistreich formulierte „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen", die aus der Gleichzeitigkeit verschiedener Altersgruppen folgt, sagt an sich nichts Neues, ist aber von besonderer Bedeutung für den kunstgeschichtlichen Wissenschaftsbetrieb, für den allzu leicht Stilbestimmung und Datierung auf ein und dasselbe hinauskam. Demgegenüber wird auf die Erkenntnis Wert gelegt, daß jeder Zeitpunkt mehreren Generationen angehört, von denen jede in einem anderen Zeitalter ihrer selbst steht. Historisches Verstehen ist Erfassen der Polyphonie verschiedener Altersschichten in mehrdimensionalem Zeitdenken. In musikalischen Bildern wird dieses Zusammenklingen verdeutlicht: was als einheitliche Zeitfarbe erscheint, ist die Scheinakkordik des vertikalen Zusammentreffens einzelner Töne, die jedoch verschiedenen Horizontalsystemen einer Fuge angehören. Es handelt sich also um einen Dualismus von Zeit und Generation. Zeitcharakter liegt in der Einheit der Mittel, aber bei dieser Einheit der Mittel gibt es Problemverschiedenheit, und nur die Problemeinheit bringt den Generationscharakter zum Ausdruck.

Bezeichnend für die Einseitigkeit des Prädestinationsstandpunktes ist es nun, daß die Probleme nicht an den Werdenden herangetragen werden, sondern daß sie schicksalsbestimmt mit ihm geboren sein sollen. Jedem einzelnen ist die Möglichkeit seiner Entfaltung als Mitgift in die Wiege gelegt, und die Übereinstimmung dieser Möglichkeiten ist die Entelechie der Generation. Was an Reibungen und Erfahrungen, Einflüssen und Beziehungen auf die lebendige Entwicklung der geprägten Form einwirkt, ist sekundär. Wie wenig von solchen Bildungseinflüssen gehalten wird, kommt etwa in dem Satz zum Ausdruck: „Der Philosoph einer Maler-Generation ist nicht der, den sie etwa liest (vielleicht glaubt sie an diesen), sondern der, mit dem sie geboren ist (vielleicht weiß sie nichts von ihm)." In diesem Sinne wird nun zwischen Vermeer und Spinoza (1632), zwischen Watteau und Berkley (1684), zwischen Manet und Wundt (1832) ein Zusammenhang erblickt.

Geburt geht vor Gleichzeitigkeit des Daseins. Der Generationsrhythmus aber und seine Dynamik entstehen durch den Wurf der Natur. Anders als es etwa Ibsens aufklärerische Meinung war, wonach zu jeder Zeit gleichviel Gescheitheit in der Welt herrsche und die verschwenderische Verausgabung besonderer Klugheit immer an ein paar Durchschnittsintelligenzen wieder eingespart werden müsse,[1]) kommt bei Pinder die Ökonomie darin zum Ausdruck, daß die Natur gewissermaßen

[1]) Zitiert bei R. M. Meyer, Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung. Euphorion 8, S. 19.

Quartalsverschwenderin ist, daß sie in Reihen sich verausgabt und die Geburt großer Meister auf ein paar Jahre häuft, um dann wieder eine Zeit lang auszuruhen. In diesen Intervallen, nicht in der Wirkungsdauer, liegt das Zeitmaß. Es ist unregelmäßig, denn „es gibt Zeiten, in denen die Intervalle sehr klein sind, ein überwältigender Lebensstrom auffallend schnell hintereinander entscheidende Geburtsschichten erzeugt"; aber es gibt auch ganz große Meister, die „die stilgeschichtliche Kraft von Generationsfolgen" haben. Das erste wird etwa an dem angeblich zehnjährigen Abstand zwischen den Generationen Michel Angelo—Giorgione (1475/78) und Tizian-Raffael-Correggio (1477/83/94), die aber ineinander übergreifen, veranschaulicht oder an dem rund zwanzigjährigen Abstand zwischen Menzel (1815) — Marées (1837) — Hodler (1853), der seine Entsprechung findet in dem Verhältnis zwischen Courbet (1819) — Cézanne (1839) — van Gogh (1853). Pinder beschränkt aber den Begriff der allwaltenden Natur durch die Kultur, indem er hier ein europäisches Gesetz erblickt, das nur auf das Abendland beschränkt ist und mit dem geistigen Wikingertum Europas in Zusammenhang gebracht wird.

Es soll auch für die anderen Künste gelten. Das Generationsgesetz wird sogar gesteigert zu einer allegorischen Übertragung auf ihre Altersfolge, denn die Künste selbst leben wie die Menschen als Zeitgenossen, jede in einem anderen Zeitalter ihrer Entwicklung stehend, nebeneinander her. Die Altersfolge ist Architektur, Plastik, Malerei, Musik. Die Architektur, die heute nur noch Zweckkunst ist, ist abgelebt, während die absolute Musik noch in ihrer Jugend steht. Beethovens Musik bedeutet für das Jahr 1800 dasselbe wie die Kathedrale für das Mittelalter, dessen Symphonie sie gewesen ist.

Für die Dichtung ist bei dieser Anordnung der Künste nach der Länge ihrer Entelechien und nach dem Wechsel ihrer lebenskräftigen Herrschaft und Führerschaft kein rechter Platz da. In einer durch den Doppelcharakter der Sprache als Mitteilungsmittel und als Kunstform bedingten Sonderstellung entzieht sich die Dichtkunst der sogenannten natürlichen Staffelung, dem Generationsgesetz der mathematisch-handwerklich fundierten Künste, und bleibt mit der Philosophie und Wissenschaft vereinigt. Dafür soll sie in jedem Zeitpunkte mit den anderen Künsten, am engsten mit den gerade lebenskräftig herrschenden, in innerlicher Generationsverbindung stehen. Und aus gleichem Geburtsjahre werden nun die Gleichungen bald zwischen Dichter und Maler (Cervantes — Greco 1547/48; Heinse — Goya 1746) hergestellt, bald zwischen Dichter und Musiker (Hölderlin — Beethoven 1770; Eichendorff — Weber 1788/86). Wobei zu sagen ist, daß der von Witkop mit

Glück durchgeführte Vergleich zwischen Beethoven und Heinr. v. Kleist (1777) weit ergiebiger ist als der mit Hölderlin.

Als Auslegung einer unbestreitbaren Tatsachenbasis, als wichtige „innerlich begründete, wenn auch unerklärliche Gliederungsmöglichkeit" stellt Pinder seine Generationslehre zur Diskussion. Die Aufnahme, die ihr bei den kunsthistorischen Fachgenossen zuteil wurde,[1]) hat uns hier nicht zu beschäftigen, dagegen wohl das literarische Gegenstück, das Hans v. Müller in seinem kleinen Buch „Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker" (Berlin 1928) ein Jahr nach Pinder in Erweiterung früherer eigener Versuche erscheinen ließ. Hier ist keine neue Theorie gegeben, sondern Tatsachenbasis ohne Auslegung; eine Erscheinung, die gesehen, aber nicht erklärt werden kann. Ein oberflächlicher Überblick dient zur Einführung der Geburtstabellen, in denen gruppierte Altersfolgen der deutschen Literatur von 1561 (dem Geburtsjahr Christoph v. Schallenbergs) bis 1892 zurechtgeschnitten sind. Die praktischen Gesichtspunkte der Bibliotheksanordnung stehen im Vordergrund; doch verrät sich die Absicht, „revolutionäre Ideen als eine harmlose Anweisung für Sammler zum Aufstellen ihrer Bücher zu maskieren".[2]) Daher hat dies Unternehmen ein doppeltes Gesicht: als eine das bibliographische Handbuch des Goedekeschen Grundrisses ergänzende biographische Zeittafel leistet die saubere Arbeit sehr gute Dienste; außerdem hat sie aber das ungewollte Verdienst, die konsequente Handhabung des Grundsatzes, daß gemeinsame Tendenzen lediglich aus dem Zwang der Geburtslage hervorgehen und daß sie sich, wie nach Linnés System, einfach in Jahreskästen einordnen lassen, ad absurdum zu führen.

Äußerlich hat man zwar den Eindruck, daß das Patience-Spiel nach mehrmaligem Legen endlich aufgegangen ist. Zehn Generationen sind gebildet, von denen jede über 29 bis 36½ Geburtsjahrgänge sich erstreckt und in 4 bis 5 Gruppen von 7 bis 8 Jahren Umfang geteilt ist. Die erste bis fünfte Generation bilden ein Zeitalter, das als „Renaissance im weiteren Sinne" bezeichnet wird und wieder 3 Glieder hat: Frühbarock (Generation I), Hochbarock (Generation II), Spätbarock, gemischt mit Aufklärung (Generation III bis V). Die sechste bis achte Generation

[1]) Ich verweise auf die Besprechungen von A. Grisebach, Repertorium f. Kunstwiss. 49, S. 247—50; F. Landsberger, Krit. Berichte z. kunstgesch. Lit. 1927, S. 33—37; H. Schrader, Dt. Lit.-Ztg. 49, 1, S. 373—82; O. Holtze, Ztschr. f. bild. Kunst 61, S. 107 bis 109; F. Roh, Cicerone 19, S. 521 f.; M. Dessoir, Ztschr. f. Ästh. 23, S. 348—50; P. Fechter, D. A. Z. 27. Febr. 27; Th. Schneider, Leipz. N. Nachr. 20. April 27. — Mit einigen hat sich Pinder bereits in der Vorrede seiner zweiten Auflage (1928) auseinandergesetzt.

[2]) So charakterisiert der Verfasser seine schon 1917 erschienene Schrift: „Die namhafteren deutschen Dichter und Denker seit Reimarus und Günther, in Altersgruppen geordnet. Ein Vorschlag zur Ordnung von Privatbibliotheken."

schließen sich als das Jahrhundert Hamanns zusammen in drei Gliedern, von denen das erste Rokoko, Sturm und Drang und Klassizismus, das zweite Romantik heißt, während das dritte, nur noch zu einem kleinen Teil von Hamanns Geiste getrieben, durch die Worte Zerfall und Nachblüte charakterisiert wird. Die neunte Generation, die immerhin Namen wie Conr. Ferd. Meyer, Josef Viktor v. Scheffel, Paul Heyse, Wilhelm Raabe, Ludwig Anzengruber, Detlev v. Liliencron, Ernst v. Wildenbruch, Karl Spitteler aufweist, soll für die Dichtung ausfallen. Ihr Philosoph Nietzsche spricht ins Leere. Dasselbe hätte mit mehr Recht von der dritten Generation gesagt werden können, in der kein Dichter der Stimme des Philosophen Leibniz antwortet, oder von der vierten, in der alles Gewicht auf die Namen der Musiker Händel und Bach fällt. Diese Generationen sind aber mit mehr Liebe behandelt, weil sie sich immerhin als Ansätze zum Aufstieg in zyklische Zusammenfassung einpassen lassen, während die unglückliche neunte Generation zwar der Gruppe C zugerechnet wird, aber inhaltlos bleibt, weil der dritte Anlauf erst mit der zehnten Generation beginnt.

Der Erfolg des Anlaufs ist jedesmal von fremder Hilfe abhängig: Generation I steigt aus dem Nichts empor mit Hilfe der Romanen (in Epos und Lyrik) und der Engländer (im Drama); der zweite Anlauf der sechsten bis achten Generation glückt, weil sich die deutsche Dichtung durch acht verschiedene Quellen der Anregung erneuert, nämlich aus dem orientalischen und klassischen Altertum, aus dem europäischen und asiatischen Mittelalter, aus der englischen und deutschen Volkspoesie, aus Shakespeares Dramen und eigener ästhetischer Besinnung; der dritte Anlauf aber, der mit der zehnten Generation beginnt, stützt sich auf skandinavische, russische und französische Altersgenossen von Generation IX. Und warum die vor der ersten Generation liegende Literatur nicht gezählt wird, ergibt sich aus der Umkehr desselben Prinzips: sie war „durch Inzucht völlig verblödet" (S. 47). Das trifft zwar für einen Fischart keineswegs zu, ist aber für die Leichtfertigkeit des Tones und der Begründung charakteristisch. Der uralte und, wie man wohl sagen darf, gänzlich veraltete Grundsatz der Periodisierung nach fremden Einflüssen ist vielleicht dem Generationsprinzip am meisten entgegengesetzt; er läßt sich noch allenfalls mit der Auffassung in Einklang bringen, daß die Generationseinheit durch Hineinwachsen in geistige Strömungen sich bildet, aber am wenigsten mit dem Gedanken, daß sie ihre Potenzen von Geburt an in sich trägt.

Schließlich sind aber diese Altersgruppen, zwischen denen ein Abstand von 36 Jahren liegt, gar keine Generationen, weder im genealogi-

schen Sinne, noch im Sinne der Stileinheit oder Problemgemeinschaft. Sie sind auch nicht vom Zentrum her bestimmt, sondern von der Peripherie. Flüssige Grenzen werden fixiert, aber die Kristallisationspunkte werden nicht erfaßt. Zwischen Lessing und Hamann, die im Alter um ein Jahr getrennt sind, wird die Wasserscheide gelegt: der eine wird als Krönung und Abschluß der mit Bodmer und Gottsched einsetzenden Normen suchenden Generation gesehen, obwohl doch, wenn irgendwo, ein generationsmäßiger Gegensatz in dem Kampf Lessings gegen Gottsched zum Ausdruck kam; der andere ist der gewaltige Prophet des Irrationalismus, mit dem die neue Generation beginnt. Die Folge ist nun, daß sich nicht nur „schnell noch, um nicht den letzten Moment zu verpassen", das langlebige Trio des Rokoko innerhalb der Sturm-und-Drang-Generation ans Licht drängt: Wieland, Scheffner und Thümmel mit Musäus als Viertem, sondern daß Erzaufklärer und Rationalisten wie Friedrich Nicolai, Cornelius Hermann v. Ayrenhoff und Joseph v. Sonnenfels in Hamanns Gefolge zur neuen Generation aufrücken, und daß Karl Gotthelf Lessing, der doch auch nach genealogischem Generationsbegriff zu seinem älteren Bruder Gotthold Ephraim gehört, von ihm getrennt wird, während vorher einmal in Johann Jakob Moser und Friedrich Karl v. Moser Vater und Sohn zur gleichen Generation gezählt wurden. Ein ähnliches Mißgeschick ist es, wenn Knorr v. Rosenroth, Heinrich Mühlpfort und Quirinus Kuhlmann als ausgesprochene Vertreter des Hochbarock in die erste Generation der bürgerlichen Aufklärung einrücken müssen oder wenn Kotzebue und Garlieb Merkel, Haug und Weißer, Matthisson und Schmidt v. Werneuchen, die Klassizisten Conz und Baggesen und der Rationalist Paulus, also alle die Vertreter der Rückständigkeit, mit denen die Romantiker in Fehde lebten, nun mit ihnen in Gemeinschaft gebracht werden. Es sind Altersgenossen, aber nicht Generationsgenossen in dem Sinne, in dem der Begriff Generation gerade für die deutsche Romantik zum erstenmal formuliert wurde, nämlich als „ein engerer Kreis von Individuen, welche durch Abhängigkeit von denselben großen Tatsachen und Veränderungen, wie sie in dem Zeitalter ihrer Empfänglichkeiten auftraten, trotz der Verschiedenheit hinzutretender anderer Faktoren zu einem homogenen Ganzen verbunden sind". (Dilthey.)

Ein Biologe von Fach, Walter Scheidt, hat letzthin in seinem Buch „Lebensgesetze der Kultur" (Berlin 1929) das Verfahren, das sich biologisch nennt, einer beachtenswerten Kritik unterzogen und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß mehr ein Kunstfertigkeitsversuch als eine Methode vorliege. v. Müllers Zusammenstellungen stellen nach seiner

Prüfung eher einen „Blindversuch" als eine „experimentelle Bestätigung" dar. Das Material der Geburtsdaten ergibt keinen Anhaltspunkt für eine unzufällige Gruppierung der Geburtsabstände historisch bekannter Dichter und Denker. Eine Lösung des Rätsels der Gruppenbildung wird vielmehr im lebensgesetzlichen Zusammenhang zwischen „Volk" und „Führer" gesucht, also in einer Anpassung von Mensch und Umwelt, die nur auf dem dritten Wege Erklärung finden kann.

c) In einem Zeitpunkt, da der Positivismus in Blüte stand, hat Wilhelm Dilthey, in dem die Lehren Rankes noch lebendig waren, den romantisch-historistischen Generationsbegriff am Beispiel der deutschen Romantik erschlossen. An drei Stellen seiner Werke findet sich angedeutet, worin für ihn das Wesentliche und Anwendbare des Begriffes lag: der Novalis-Aufsatz von 1866 (jetzt „Erlebnis u. Dichtung", 1. Aufl. S. 202 ff.) sieht in der Abgrenzung der Generation eine fruchtbare Möglichkeit zum Studium der intellektuellen Kulturepoche: im „Leben Schleiermachers" von 1870 bildet der Generationsbegriff den Untergrund der Darstellung; in dem Aufsatz „Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und dem Staat" (1875) wird er in wörtlicher Anlehnung an den Novalis-Aufsatz als ein Gerüst des Verlaufs geistiger Bewegungen methodisch gewertet. Am deutlichsten spricht das „Leben Schleiermachers" in seinem 6. Kapitel aus, worin sich Diltheys Anschauung sowohl vom Konstruktionsschema des Positivismus als von der biologischen Prädestinationslehre unterscheidet. Er begnügt sich nicht mit der paradoxen Tatsache, daß die romantische Dichtung, die dicht neben den vollendetsten Schöpfungen Goethes und Schillers, von der Zeit im höchsten Maße begünstigt, alle Kräfte an sich zog, sich dennoch „in sich selber verzehrte, wie infolge einer mitgegebenen Anlage ihrer Organisation". Vielmehr erscheint ihm diese Tatsache aus der literarischen Konstellation erklärbar. Es lag nicht an einem Mangel der Begabung; vielmehr treten uns ja die Begabungen in staunenswerter Fülle und Frühreife entgegen. „Ungefähr dasselbe Maß der Anlagen, aus denen das dichterische Genie sich formt, mag in einer jeden neuen Generation vorhanden sein. Erst die Bedingungen, unter denen diese Anlagen sich entwickeln, entscheiden über die Lebensbahnen. Oder wie wollte man sonst die Tatsache erklären, daß einer aufsteigenden poetischen Bewegung niemals der vollendende Genius fehlt?" Die Romantik aber war keine aufsteigende Bewegung: sie sah sich dem dichterischen Höhepunkt unserer Literatur gegenüber; die ganze junge Generation wuchs im Studium von Lebensansichten, ästhetischer Technik und Kunstmitteln der größten Poeten auf; statt sich mit unbefangenem Lebenssinn

dem Eindruck der Welt selber hinzugeben, verarbeitete man in sich die verschiedenen Arten, die Welt anzuschauen und dichterisch darzustellen; statt einen neuen vollen Lebensgehalt mit gesunden Sinnen aus Menschen und Schicksalen selber zu empfangen, bildete man Ansichten von den Ansichten, unter denen die Welt anderen erschienen war.

Bemerkenswert an dieser Darstellung, die das Wesen der Romantik nicht erschöpfen will und sich auf wenige Momente, nämlich das Überliterarische, das Leben aus zweiter Hand, den Intellektualismus der Frühromantiker beschränkt, ist die Bedingtheit durch die erdrückende Leistung der vorhergehenden Generation. Diese Leistung war in der Geburtsstunde der romantischen Altersgenossen noch gar nicht vorhanden und konnte erst in den Jahren der Entwicklung zum schicksalbestimmenden Bildungserlebnis werden. Das Gleichnis der physischen Genealogie steht also auf einem Fuße fest, insofern die Söhne ohne die Väter nicht zu denken sind, aber es hinkt auf dem andern, indem nicht im einseitigen Akt der Zeugung, sondern in der wechselseitigen Berührung, in der Reibung und Spannung zwischen Werdendem und Vollendetem der fruchtbare Zeitpunkt der Bedingtheit zu erblicken ist.

In diesem Sinne muß sich an der vollendeten Romantik wieder eine neue Generation gebildet haben, die ohne ihren Vorausgang nicht zu denken ist, auch wenn sie völlig andere Ziele vor sich sieht. Je näher wir unserer eigenen Zeit kommen, desto mehr erfüllt sich der Generationsrhythmus mit persönlichem Leben, sind wir doch gewohnt, von unserer eigenen Lage aus auf die Zeit der Väter und Großväter zurückzublicken. So hat denn auch das letztvergangene Jahrhundert als erstes zu einer generationsmäßig gegliederten Gesamtdarstellung seiner Literatur herausgefordert. Im Jahre 1909 ließ Friedrich Kummer seine „Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, dargestellt nach Generationen“ erscheinen. Er nannte als Anreger Erich Schmidt, als historische Vorgänger Ranke, Rümelin, Lorenz, als literarhistorische Verwandte Haym, Stern und Bartels, aber er ließ den Namen Dilthey ungenannt, obwohl seine Definition ihm besonders nahe kam: „Eine Generation umfaßt alle etwa gleichzeitig lebenden Menschen, die aus den gleichen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen hervorgegangen sind und daher mit verwandter Weltanschauung, Bildung, Moral und Kunstempfindung ausgestattet sind.“ Es ist im Grunde dasselbe gedacht, aber ein näherer Vergleich zeigt doch, wie verwaschen die spätere Formulierung ist: „Der engere Kreis von Individuen“ ist ausgedehnt auf „alle etwa gleichzeitig lebenden Menschen“; die „Verbindung zu einem homogenen Ganzen“ ist ersetzt durch eine

„Ausstattung mit verwandter Weltanschauung, Bildung, Moral und Kunstempfindung"; es fehlen „die großen Tatsachen und Veränderungen" als generationsbildende Gelegenheiten ebenso wie die differenzierenden Faktoren, die die Generationsbildung nicht verhindern können. Dafür ist in der Ausführung ein entwicklungsmäßiger Gang innegehalten, der den Wellenschlag mit der Zeitlupe sehen läßt und gewissermaßen Generationen innerhalb der Generation auseinanderlegt, nämlich Vorläufer, Pfadfinder, führende Talente, Genies (wenn sie da sind), selbständige Talente ohne führende Bedeutung, abhängige Talente, Industrietalente. Auf die Geburtsdaten ist keinerlei Wert gelegt, sondern nur auf den Zeitpunkt des Auftretens; der von Pinder so richtig gesehene Unterschied zwischen Gleichzeitigkeit und Gleichaltrigkeit ist daher nicht in aller Schärfe erkannt; vielmehr erlaubt das Duldungsprinzip „aller etwa gleichzeitig lebenden Menschen" einen Austausch innerhalb der Altersgruppen, so daß der 1819 geborene Fontane künstlerisch zur fünften Generation des Jahrhunderts, also den um 1860 geborenen Naturalisten gezählt wird, während der 1857 geborene Sudermann sich in die vierte Generation, in die Nachbarschaft Spielhagens und Lindaus zurückversetzen lassen muß. Die Kritik Hans v. Müllers, daß hier nicht Dichtergenerationen, sondern Lesergenerationen gemeint seien, schießt vielleicht über das Ziel hinaus, aber die richtige Trennung, die Pinder zwischen Einheit der Mittel und Einheit der Probleme macht, vermag den Rechenfehler aufzuzeigen. Fontane hat in der Tat die Mittel mit der jüngeren, die Probleme aber mit seiner eigenen Generation gemeinsam.

In diesem Zusammenhang muß ich auch meine eigene Beschäftigung mit der Generationsfrage kurz erwähnen. In der 1913 gehaltenen Baseler Antrittsvorlesung „Literaturgeschichte als Wissenschaft" (Heidelberg 1914) hatte ich bereits Veranlassung, mich mit Kummers Generationslehre auseinanderzusetzen und zu bemängeln, daß neben der zeitlichen und kulturellen Gemeinschaft die lokale Gruppenbildung als dritte Koordinate des dreidimensionalen Wirkungszusammenhanges zu kurz komme. Die potentielle Trennung in führende Talente, selbständige Talente ohne führende Bedeutung und abhängige Talente riß beispielsweise die drei annähernd gleichaltrigen Landsleute Uhland, Kerner und Schwab in Kummers Darstellung auseinander und zerstörte damit eine landschaftliche Generationseinheit. Anderseits war Kummer darin Recht zu geben, daß gleiches Geburtsdatum nicht unbedingt eine Zusammengehörigkeit verbürge. Als Beispiel nannte ich aus dem 18. Jahrhundert Jak. Mich. Reinh. Lenz und Johann Heinrich Voß, die man schwerlich

auf einen Nenner bringen kann, obwohl beide in zwei aufeinanderfolgenden Monaten des Jahres 1751 geboren sind.

Man braucht das nicht ganz so leicht zu nehmen, wie der spanische Generationstheoretiker José Ortega y Gasset,[1]) der die Verschiedenheit der Gegenspieler unter den Zeitgenossen für gegeben hält und hinter den heftigsten Gegensätzen doch immer leicht die Gemeinschaft der Einstellung entdecken will. Es gibt Altersgenossen, die man ohne Kenntnis ihres Geburtsdatums gemäß ihrer historischen Wirkung nimmermehr derselben Generation zuteilen würde. Die Müllerschen Tabellen zeigen noch manches weitere ungleiche Paar dieser Art wie Gottsched und Zinzendorf (1700), Uz und Möser (1720), Vulpius und Fichte (1762), Börne und O. H. v. Loeben (1786), Heinrich Heine und Jeremias Gotthelf (1797), Hauff und Wienbarg (1802), Storm und Scherr (1817), Ricarda Huch und Frank Wedekind (1864), Wilhelm v. Scholz und August Stramm (1874), Jakob Schaffner und Rainer Maria Rilke (1875). Meist ist es die Herkunft aus ganz verschiedenen Landschaften und Lebenskreisen, die die Einheit schaffende Generationstendenz nicht hat durchdringen lassen, aber es wirkt doch noch ein anderes mit, nämlich eine von Zeit, Stamm und Landschaft unabhängige Verschiedenheit des Anlagetypus.

Die Behandlung, die ich in meiner späteren Schrift „Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik“ (Leipzig 1926) dem Generationsproblem zuteil werden ließ, konnte auf einen voreingenommenen Beurteiler wie Hans v. Müller den Eindruck machen, daß ich „nur mit den stärksten inneren Hemmungen“ auf die Vorstellung eingegangen sei. Ich glaube, daß diese Hemmungen eher im Gegenstand als in mir lagen. Für die zwei schon früher beobachteten Abweichungen der Regel mußten Erklärungen gesucht werden: für die lokale Begrenzung der Generationsbildung und für die trotz der Einheitstendenz vorkommende Gegensätzlichkeit und Wesensverschiedenheit unter den gleichzeitig Geborenen.

Für das erste bot gerade die Ausbreitung der romantischen Bewegung ein sehr günstiges Beobachtungsfeld. Jene von Dilthey hervorgehobene Bedingtheit durch den Gipfel der klassischen Dichtung galt in erster Linie für den in Jena und Berlin versammelten Kreis der Frühromantiker, der unmittelbar vor dieser Höhe stand. Ihm war die Steigerungstendenz diktiert, diesen Gipfel zu überwinden. Der Wider-

[1]) „Begriff der Generation“ in der Aufsatzsammlung „Die Aufgabe unserer Zeit“, übersetzt von Helene Weyl mit Vorwort von E. R. Curtius, Zürich 1928, S. 28.

stand gegen die verknöcherte Schulmeisterei der Aufklärung war schon im Pietismus, im Rousseauismus und Sturm und Drang vorausgenommen, so daß sich diese Gegenbewegung bei der jungen Generation nicht selbständig Bahn zu brechen brauchte. Aber in Gegenden, wo der protestantische Pietismus nicht die Seelen erschüttert hatte, wo der Sturm und Drang kaum zur Entfaltung gelangt und die Macht der Aufklärung noch ungebrochen war, wie im katholischen Bayern und im josephinischen Österreich, mußte sich in der jungen Generation erst eine spontane Abwehrbewegung entwickeln. Dort war auch keine Klassik zur Entfaltung gekommen; die Romantik stieß unmittelbar auf die Aufklärung, und zwar zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt als in Norddeutschland, wo sie mit der Klassik zeitlich beinahe zusammenfiel. Die Klassik kommt dagegen in Österreich mit Grillparzer, der in den Widerstreit von Aufklärung und Romantik hineinwuchs, als Synthese ganz anderer Elemente (nämlich der Romantik statt des Sturmes und Dranges) erst in einer nachromantischen Generation zur Entfaltung.

Trotzdem erblickt im katholischen Bayern schon im Jahr 1765 (also vor den Brüdern Schlegel) der Vollromantiker Franz Baader das Licht der Welt. Die Generation ist da, aber sie muß erst geweckt werden. Für Baader, der schon durch seinen Lehrer J. M. Sailer mit der religiösen Gefühlswelle des Pietismus in Berührung gebracht war, vollendet sich, wie David Baumgardt gezeigt hat, die Erweckung durch seine Freundschaft mit Schelling. Zehn Jahre Altersunterschied, aber um 1797 etwa der gleiche Stand der Naturphilosophie. Eine bayrische Romantik indessen hat doch erst das neue Jahrhundert in Landshuter und Münchner Gesinnungsgemeinschaften herausgebildet.

Das andere Phänomen, das der Erklärung bedarf, liegt in der jederzeit zu beobachtenden Sonderstellung, die einzelne Altersgenossen von der Generationsgemeinschaft ausschließt, sowie in der Parteibildung, die zu Zeiten eine Generationsspaltung herbeiführt. Diese Erscheinung läßt sich nicht allein durch lokale Bedingungen erklären, sondern muß, so sehr sie als Gegenbeweis gegen den Zwang der Geburtslage auszuwerten ist, doch letztlich auf die Geburt zurückgeführt werden als individuelle Entelechie und angeborene Bedingtheit der Anlage. Ich habe in meinem Romantik-Buch eine mögliche Lösung dieses Problems durch Verbindung der Generationsvorstellung mit der Typenlehre angedeutet. Unter den gleichzeitig Geborenen mögen die verschiedenen Veranlagungstypen von vornherein in ungefähr gleicher Mischung vertreten sein, aber einem bestimmten Typus ist es vorbehalten, zur Zeit seines Hervortretens in eine gespannte Zeitlage hinein das zündende Wort zu schleudern, das als

Gebot der Stunde und als neue Parole die junge Generation einigt. Dieser Typus wird zum führenden Generationstyp, der nicht allein durch ihm günstige Bildungsfaktoren zur vollen Herausbildung seiner Eigenheit, zur Steigerung seiner Anlagen, zur Umbildung alter und Schöpfung neuer Formen gelangt, sondern dem es in seiner Geschlossenheit auch gelingt, einen zweiten Teil der Generation, der typisch anders veranlagt ist, mitzureißen. Diese zweite Gruppe bildet den umgelenkten Typus der Generation, der durch seine Anpassung die Überlegenheit des ersten verstärkt und durch seine Wandlung erst den nach außen hin sichtbaren Eindruck der Generationseinheit vollendet. Denn durch seinen Übertritt wird nun ein dritter dem ersten ganz entgegengesetzter Typus isoliert und zur zeitlichen Wirkungslosigkeit verurteilt. Es ist der unterdrückte Typus, der in Wahrung seiner Eigenart sich nicht zur Geltung bringen kann und daher vor der Wahl steht, entweder in ausgetretenen Bahnen, die seiner Art entsprechen, rückständig weiterzutrotten oder in Verleugnung seiner Eigenart als charakterloser Mitläufer der Mode eine untergeordnete Rolle zu spielen oder in hartnäckiger Versteifung seiner Eigenart als Einsamer auf die Resonanz der Kommenden zu warten. Er stellt sich, wenn er nicht nachgibt, entweder als Epigone zu den Großvätern oder als Vorläufer zu den Söhnen und Enkeln. Das Zustandekommen dieses Bildes ist abhängig sowohl von der Intensität des ersten als von der Nachgiebigkeit des zweiten und dritten Typus. Wird die Umlenkung, die dem ersten Typus die Herrschaft verleiht, nicht durchgesetzt, so kommt es zu keiner Generationseinheit, und die Gegensätzlichkeit zwischen dem ersten und dritten Typus findet ihren Austrag in einer Generationsspaltung.

Die deutsche Romantik bietet das Bild der Generationseinheit. Neben dem rein romantischen Typus, der in Friedrich Schlegel, Novalis, Werner, Wackenroder, Brentano personifiziert ist, stehen die Umgelenkten, die sich, wie August Wilhelm Schlegel und Tieck, durch ihre Geschicklichkeit sogar eine zeitweilige Führerrolle sicherten. Ein Troß von Pseudo-Romantikern folgt der Zeitmode. Aber der unromantische Typus, der seine rationale Anlage den Denkgesetzen der Romantik nicht unterwerfen kann, steht in Angriffsstellung bereit und gelangt am Ende mit dem Losbrechen einer neuen Generation zum Übergewicht.

Das Bild der Generationsspaltung dagegen sehen wir mehrfach im späteren 19. Jahrhundert, dessen Uneinheitlichkeit den Eindruck sehr schneller Generationsfolgen aufkommen läßt. Vielleicht wird das am deutlichsten bei den Naturalisten um 1890, die zum Teil Umgelenkte waren und nachmals zu ihrer Eigenart zurückfanden, zum Teil durch die

siegreiche Gegenströmung, die man auch als Auftreten einer neuen Generation betrachten kann, sich umlenken ließen.

In dem kritischen Überblick von Karl Mannheim, den ich am Eingang dieses Abschnittes erwähnte, hat die Heranziehung der Typologie zur Analyse der Generationseinheit Beifall gefunden mit der Einschränkung, daß die soziologische Differenzierung nicht genügend beachtet sei. Überzeitliche Charakteranlagen und ein undifferenziert einheitlicher Zeitgeist (den es gar nicht gibt) können im übersozialen Raum nicht unmittelbar aneinandergeraten, „sondern das einzelne Individuum wird primär geformt von jenen zeitgenössischen geistigen Einwirkungen und Strömungen, die gerade in jenen sozialen Lebenskreisen heimisch sind, denen es soziologisch zuzurechnen ist". Ich gebe gern zu, daß meine Ausführungen an jener Stelle, für sich allein betrachtet, den Eindruck eines Vakuums offenlassen konnten, da ich mich mit der Abstraktion des Zeitgeistes begnügte, während die Funktionen des regionalen und gesellschaftlichen Zusammenwirkens schon in vorausgehenden Kapiteln eine eigene Behandlung erfahren hatten.

Noch keine Beachtung fanden bei Mannheim die mehrfachen Ausführungen von Eduard Wechßler. Der Romanist bekannte 1923 in einem Aufsatz über „Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der französischen Aufklärung" (Deutsche Vierteljahrschrift I 615), seit mehr als zwanzig Jahren alle Vorlesungen über Literatur- und Geistesgeschichte auf Altersgemeinschaften aufgebaut zu haben, wobei er weder den genealogischen noch den biologischen, geschweige den naturgesetzlichen, sondern lediglich den geistesgeschichtlichen Sinn Rankes und Diltheys im Auge hatte. „In ungleichen Abständen treten neue Gruppen von Jahrgängen, genauer gesagt die Sprecher und Führer einer neuen Jugend hervor, die innerlich durch gleiche, in der Zeitlage gegebene Voraussetzungen, äußerlich durch ihre Geburt in einer begrenzten Spanne von Jahren verbunden sind." Fünf Altersgemeinschaften Frankreichs, zuerst die von Richelieu, Descartes, Gassend, Marquise von Rambouillet, Balzac, Voiture, sodann die zweite der Pierre Corneille, Madeleine de Scudéry und Conrart, die dritte mit Antoine Arnauld, La Rochefoucauld, Cyrano de Bergerac, St. Evremond und Scarron, als vierte Bossuet, Pascal, Molière, La Fontaine, Jean Racine, Malebranche, Boileau, als letzte Pierre Bayle, Fontenelle, Fénélon, Abbé St. Pierre haben den Bau der französischen Aufklärung errichtet. Fünf deutsche Altersgemeinschaften haben sich mit ihm auseinandergesetzt: Zur ersten rechnen die 1708—19 Geborenen, die gegen 1732 in zwei getrennten Gruppen auftraten, von denen die eine (Friedrich II., Hagedorn, Gellert,

Elias Schlegel) dem französischen Vorbild unterworfen, die andere (Haller, Winckelmann, Gluck) einer echteren Einfalt hingegeben war; zur zweiten Altersgemeinschaft gehören die 1720—33 Geborenen: Kant, Klopstock, Lessing, Geßner, Hamann, Möser, Wieland, Haydn; zur dritten die zwischen 1740 und 1754 geborenen, um 1770 hervortretenden Stürmer und Dränger, zur vierten Schiller und Fichte (die deutschen Gegenbilder zu Corneille und Richelieu), sowie Mozart, Jean Paul und die Führer der Befreiungskriege, zur fünften Beethoven, Hegel, Hölderlin, Schelling und die zwischen 1767 und 1777 geborenen Romantiker.

Auffallenderweise wird kein Versuch gemacht, französische und deutsche Generationen des gleichen Jahrhunderts zur Deckung zu bringen, obwohl auch für das Ende des 18. Jahrhunderts drei französische Altersgemeinschaften, die erste mit Mirabeau, die zweite mit Danton, die dritte mit Napoleon an der Spitze, gesondert werden. Mirabeau ist der Altersgenosse Goethes; Danton hat gleiches Geburtsjahr mit Schiller; Napoleon ist Altersgenosse von Ernst Moritz Arndt und Alexander v. Humboldt. Den drei Altersgruppen Frankreichs entsprechen also zwei deutsche, und es stellt sich heraus, daß dieser Standpunkt, der die Generationen als Wellen und Schichten geistiger Bewegung auffaßt, jener internationalen Gleichstellung, zu der die Überbewertung des Geburtsjahres führt, sich fernhält und dafür den besonderen Entwicklungsverhältnissen jeder Nationalkultur Rechnung trägt.

In einem späteren Aufsatz Wechßlers „Die Generation als Jugendgemeinschaft“ (Geist und Gesellschaft. Festschrift für Breysig 1927, I, 66/102) ist auf die Geburtslage wenig Rücksicht mehr genommen, sondern aller Nachdruck auf den Zeitpunkt gemeinsamen Auftretens gelegt. Das ist der Kairos, der Quellpunkt, an dem ein neuer Jugendgeist durchbricht. „Die Taten und Leiden echten Jugendgeistes: das ist der wahre Inhalt der Weltgeschichte.“ Jugendgemeinschaft aber ist die Trägerin des Jugendgeistes; sie wird erklärt als „die Summe der Jahrgänge in Stamm oder Volkheit oder Welt, welche äußerlich durch gemeinsame Jahre der Geburt und innerlich durch gemeinsame Eindrücke, Erlebnisse und Taten ihrer Kinder- und Jünglingszeit in ähnliche Lebensstimmung, Geisteshaltung und Fragestellung hineingewachsen und darin durch täglichen Umgang und gegenseitige Ermutigung, und oft auch durch den Widerstand der Umwelt bis zu dem Zeitpunkt ihrer ersten Reife und ihres Eintritts in die Zeit gefördert und bestätigt worden sind“. Diese Generationsfolge tritt in unregelmäßigen Zeitabständen hervor, die von unserer gewohnten Zeitrechnung ganz unabhängig sind, aber sie erlaubt

doch größere Zusammenfassungen, denn von Zeit zu Zeit ist ein tieferer Einschnitt, eine Wende zu gewahren, wo sich das Neue schärfer vom Alten sondert, und die von einer Wende zur andern reichende Gruppe von Jungmannschaften heißt Zeitalter oder Epoche.

Zur Ergänzung dieser Ausführungen sind noch die Thesen heranzuziehen, in denen der Inhalt der von Wechßler auf dem 2. Davoser Hochschulkurs im Frühjahr 1929 über „Das Problem der Generationen in der Geistesgeschichte" gehaltenen Vorträge und damit wohl auch die Quintessenz eines demnächst erscheinenden Buches niedergelegt ist (Davoser Revue IV. Jahrgang Nr. 8 vom 15. Mai 1929). Hier wird Jugendgeist scharf geschieden vom sogenannten „Zeitgeist", dessen Wesen darin bestehe, den wahren Jugendgeist zu verdrängen und endlich ganz zu ersetzen. Es wird angenommen, daß die Probleme der neuen Generation organisch in der Seele der Jugend enthalten und verborgen seien; sie entwickeln sich gleichsam im Schatten eines großen Ereignisses, das stattgefunden hat oder im Anzuge ist (Französische Revolution oder Weltkrieg). In dem immer neuen Ansturm jeder jungen Altersgemeinschaft offenbart sich die geheimnisvolle Kraft alles Göttlichen. Dieses Göttliche, das sich unablässig erneuert, ergreift zunächst die großen Persönlichkeiten, dann die Massen, aber es ist durch die unvermeidliche Anpassung an eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Land zur Begrenzung und Abschwächung verurteilt.

Nicht ganz klar wird in der gedrängten Inhaltsangabe, inwiefern mit dieser göttlichen Bestimmung noch eine Wahlfreiheit der neuen Altersgemeinschaft in bezug auf die von ihr aufzunehmende Denkform vereinbar ist, wie sie in der 7. These behauptet wird: „Für Richtung und Schicksal jeder philosophischen oder wissenschaftlichen Idee ist es hochbedeutsam, daß jede neue Altersgemeinschaft in ihrer Gesamtheit und jeder ihrer Denker im besonderen zwischen mehreren Denkformen wählen muß." Wenn sich durch gleiche Wahl überhaupt erst die Gesinnungsgemeinschaft herstellt, so hat die Altersgemeinschaft als Einheit vorher noch gar nicht bestanden. Vier Denkformen gelten als naturgegeben: die kosmische, die anthropologische, die mathematisch-physikalische, die rationale, von denen jede danach trachtet, Weltall und Menschheit in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Die freie Wahl unter diesen Denkformen wird schon dadurch beschränkt, daß die neue Jugendgemeinschaft, um einen eigenen Weg zu gehen, eine andere Richtung als die der vorausgehenden Generation einschlagen muß. Es bleibt aber die Frage, ob sie nicht überhaupt durch das Verhalten der vorausgehenden Generation zu einer bestimmten Richtung gezwungen ist; sie kann, wenn sie

ihren Eigenwert erweisen will, gar nicht anders, als daß sie gerade die Probleme aufgreift, deren Lösung die voraufgehende Generation schuldig geblieben war. In diesem Sinne wenigstens wollte Dilthey wohl zeigen, daß der deutschen Romantik, um sich gegenüber der Bewußtheit der Klassiker durchzusetzen, keine Wahl für den einzuschlagenden Weg übrig blieb. Dieser Weg mußte ins Unbewußte führen.

Eine neue Generation tritt immer dann auf, wenn das Werk der vorausgehenden in seinen Umrissen fertig ist. Die Lücken, die das System der vorausgehenden Generation offen läßt, zeigen der kommenden den Weg. Jedes Einfache öffnet die Möglichkeit zur Steigerung und Übertreibung; jede übersteigerte Einseitigkeit fordert zu entgegengesetzter Einseitigkeit heraus. Insofern ist der Altersgeist durch sein Versagen nicht minder als der Jugendgeist durch sein Fordern an der Bildung einer neuen Generation beteiligt.

4.

DIE GENERATIONSBILDENDEN FAKTOREN.

a) Vererbung. Angeregt durch englische und französische Vererbungstheoretiker wie Galton, G. de Lapouge und Ribot suchte Ottokar Lorenz seine Generationslehre auf Gesetze der Erblichkeit zu gründen. Das, worauf es für seinen Periodisierungszweck vor allem ankam, nämlich die Zusammengehörigkeit von drei aufeinanderfolgenden Generationen, ließ sich, ebenso wie die Stetigkeit des Volksgeistes und Nationalcharakters, mühelos aus Blutsverwandtschaft und Vermischung der Ahnenreihen herleiten. Ebenso schien die Veränderung von Generation zu Generation auf nichts anderm als neuer Blutmischung infolge Verbindung mit anderen Familien zu beruhen. Was für die einzelne Ahnenreihe zutrifft, wurde somit ohne Bedenken auf die Vielheit und Gesamtheit übertragen unter Übergehung der Tatsache, daß geistige Führung niemals in der Weltgeschichte erblich gewesen ist, weder bei einer Familie, noch bei einem Stamm, noch bei einem Volke. Selbst die berühmten Beispiele, die sich in der Familie Bach für gehäufte Musikbegabung, in der Familie Tizian oder bei den Kaulbachs für erbliches Maltalent, in der Familie Bernoulli für mathematisches Ingenium darbieten, sind zumeist um einen überragenden Mittelpunkt gruppiert.[1]) Nicht anders ist es mit der poetischen Begabung der Familie Coleridge

[1]) Ausführliche Behandlung und Literaturangaben bei Fritz Lenz in dem von Bauer-Fischer-Lenz herausgegebenen Sammelwerk „Menschliche Erblichkeitslehre", 3. Aufl. München 1927. I, S. 473 ff.

in England. Im übrigen tritt in bedeutenden Familien dank der „Polymerie“ nicht selten ein generationsmäßiger Begabungswandel in Erscheinung, der die Erkenntnis des Erbgutes erschwert: der Kriminalist Anselm Feuerbach hatte den Philosophen zum Sohn und den Maler zum Enkel. Die Tochter des Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn war die romantische Schriftstellerin Dorothea Schlegel und sein Enkel der Musiker Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Dichterische Begabung scheint weniger als die der anderen Künste ein Familienerbteil zu sein und sich auch in geringerem Maße als das musikalische, zeichnerische schauspielerische oder mathematische Können im Zeichen erstaunlicher Frühreife zu äußern. Es ist ein einigermaßen seltener Fall der Literaturgeschichte, daß Vater und Sohn in ungefähr gleicher Bedeutung dastehen wie die beiden Alexandre Dumas in Frankreich. Die deutschen Beispiele von Niclas und Hans Rudolf Manuel, Cyriacus und Wolfhart Spangenberg, Georg und Gabriel Rollenhagen, Andreas und Christian Gryphius, Joseph und Guido Görres zeigen durchweg ein Absinken. Von Thomas und Klaus Mann kann noch nicht gesprochen werden. Jedenfalls haben nur die romantischen Brüder Schlegel ihren Vater Johann Adolf gewaltig übertroffen. Der theoretisch angezeigte Fall, daß literarische Begabung des Großvaters im Enkel neu hervortritt, wird außer der tragischen Situation von Goethes Enkeln durch keine bedeutenden Belege veranschaulicht (Gottfried Justus und Gottlieb Wilhelm Rabener; August Gottlieb und Alfred Meißner). In der weiblichen Linie dagegen scheint die Vererbung günstiger zu verlaufen als in der männlichen, wofür neben der Nachkommenschaft der Karschin und der Charlotte Birch-Pfeiffer vor allem das Blut der Sophie v. La Roche ein Beispiel gibt. Die empfindsame Verfasserin des „Fräulein v. Sternheim“ hat zur Enkelin die Romantikerin Bettina v. Arnim, zur Urenkelin Gisela Grimm und zu Ururenkelinnen die beiden Schwestern Elisabeth v. Heyking und Irene Forbes-Mosse. Über 5 Generationen (mit einer Unterbrechung) erstreckt sich diese Reihe; aber trotz der starken Familientradition wird bei jeder dieser Schriftstellerinnen die Erbeigentümlichkeit durch die Generationsmerkmale überwogen. Andere Glieder der Familie haben gleiches Begabungserbe mitbekommen, aber sie sind vom Ruf der Generation nicht erreicht worden; das Begabungserbteil erscheint geradezu als Hemmnis, solange es nicht an neuen Zeitproblemen Gelegenheit zu selbständiger Entwicklung findet. Der notwendige Richtungswechsel steht im Widerstreit mit dem Vererbungsprinzip und bedingt, daß dieselbe Familie nicht mehrere Generationen hindurch den Führertypus in Vertretung eines Erbamtes zu stellen imstande ist.

b) Geburt. Jedes Jahr unseres festfrohen Zeitalters gibt Jubiläumsrednern und Zeitungsschreibern Gelegenheit, denen, die gerade vor einem oder mehreren Jahrhunderten geboren sind, huldigend sich zuzuwenden. Solches Erntefest des Kalenders lenkt die Aufmerksamkeit auf bisher kaum beachtete Altersgleichheiten, die im Scheinwerfer der Nachwelt einander näherrücken und Beziehungen sichtbar werden lassen, die für die Mitwelt kaum erkennbar waren. Wer hätte beispielsweise im 18. Jahrhundert daran gedacht, Klopstock und Kant in einem Atem zu nennen? Damit soll nicht gesagt sein, daß die Nachwelt mit solcher Zusammenstellung sich in optischer Täuschung befindet; manches sieht sie schärfer, indem sie das Fernglas auf überragende Gipfel richtet, deren Zusammenhang sich der Mitwelt gar nicht erschließen konnte, weil ihr Blick in Tälern und Vorbergen beengt war. Erst die Ferne prägt die charakteristische Silhouette des Jahrgangs und stellt damit vor Rätsel unergründlicher Ursächlichkeit.

Ist es ein Spiel des Zufalls, daß aus der Roulette der Zeit bestimmte Zahlen herausspringen, die allen Gewinn auf sich vereinigen? Da gab es ein Schicksalsjahr für das Drama, als 1564 Shakespeare, Marlowe, Alexandre Hardy und der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig geboren wurden; da erwies sich das Jahr 1632 der Philosophie freundlich, indem es ihr John Locke und Spinoza schenkte; 1685 aber wurde die Musik begünstigt, indem Händel, Bach, Francesco Maria Veracini und Domenico Scarlatti zur Welt kamen. Ein Vergleich mit guten Weinjahren, deren charakteristisches Aroma der Kenner aus dem Produkt jeder Lage herausschmeckt, liegt nahe, nur daß das Wachstum des Weines innerhalb des gesegneten Jahres sich vollendet, während das des Menschen erst beginnt, so daß der Vergleich wenigstens bis zur Flaschenreife ausgedehnt werden müßte, wobei im Begriff des Jahrgangs die ganze Entwicklungszeit zusammenzufassen wäre, die die Gleichaltrigen gemeinsam durchleben. Als Jahrgang kommen sie im allgemeinen überhaupt erst zusammen mit dem Eintritt in die Schule, mit Militärdienst, Studium, Examen, Anstellung und dergleichen. Dabei hat die Altersklasse gegenüber dem Geburtenjahrgang schon Verschiebungen erfahren durch Zurückbleiben der Spätentwickelten und überhüpfendes Vorwärtsdrängen der Frühreifen.

Trotzdem bleibt die Erscheinung eines Wurfes der Natur, die sich beispielsweise den Taktschlag von zehnjährigen Intervallen auferlegt zu haben scheint, als sie Johann Elias Schlegel 1719, Lessing 1729, Schubart 1739, Goethe 1749, Schiller 1759 zur Welt kommen ließ. Kann dieser Abstand als ganz natürlich angesehen werden, insofern dem Jüngeren im

entscheidenden Zeitpunkt seiner Entwicklung gerade der um 10 Jahre Ältere zum Führer werden mußte, wie es für das Verhältnis von Lessing zu Schlegel, von Schiller zu Goethe allenfalls gelten darf? Es bleibt in dieser Generationsarithmetik ferner ein rätselvolles, auf keine gegenseitige Beeinflussung zurückzuführendes Zusammentreffen, daß das Jahr 1813 eine Altersklasse hervorbrachte, die, gleichsam schicksalsmäßiger Bestimmung folgend, den Weg zum Drama einschlug, nämlich Ludwig, Hebbel, Wagner, Büchner, und das noch geheimnisvollere, daß der italienische Musikdramatiker Giuseppe Verdi in jener Schicksalsverknüpfung mit dem Altersgenossen Richard Wagner steht, die Franz Werfel zum Gegenstande seines Romans gemacht hat. Und schließlich würde Pinders Satz, daß der Philosoph einer Generation nicht der von ihr gelesene, sondern der mit ihr geborene sei, eine gewisse Bestätigung finden können, wenn man den 1813 geborenen Sören Kierkegaard mit seinem dramatischen ‚Entweder — oder" neben Hebbel stellt.

Wollte man solches Zusammentreffen aus den europäischen Erschütterungen des Kriegsjahres erklären, so würde man das Schicksalhafte in Bedingungen suchen müssen, die vor der Geburt lagen. Man kann aber auch die Nachwirkungen der Befreiungskriege dafür verantwortlich machen, indem diese Altersgenossen in eine mit dramatischer Spannung geladene Atmosphäre hineinwuchsen. Als die französische Julirevolution das Signal für eine Bewegung gab, die den Zeitgenossen geradezu als Weltwende erschien, waren sie eben siebzehnjährig. Und gerade mit diesem Lebensalter setzt die Jugendpsychologie einen Zeitpunkt besonderer Empfänglichkeit und erwachender Selbständigkeit an. Geburtslage ist gleiche Entfernung von den Generationserlebnissen. Richard Wagner und Georg Büchner, die beide in dieselbe Bewegung hineingezogen werden, waren ihrer Anlage nach ganz verschieden. Das Drama aber war durch die Klassiker zur vornehmsten Dichtungsgattung erhoben worden, und die Tatsache, daß die Romantiker trotz ihrem Shakespearekult in dieser Gattung versagt hatten, verpflichtete die folgenden Generationen erst recht, hier ihren Lorbeer zu suchen. So ist es gekommen, daß Otto Ludwig entgegen seiner eigentlichen Anlage, die durchaus episch war, sich in unsäglicher Selbstquälerei zum Drama zwang, und daß auch andere Erzähler der gleichen und der folgenden Generation, wie Gottfried Keller und Paul Heyse die Erfolglosigkeit ihrer dramatischen Versuche kaum verschmerzen konnten. In England dagegen, wo mit Walter Scott der Roman zur herrschenden Gattung geworden war und wo das politische Leben ohne große Spannungen verlief, werden in dieser Generation die großen realistischen Erzähler Thackeray (1811) und Dickens

(1812) geboren, die über die Richtung ihres Talentes nie im Zweifel waren.

Der Wurf der Natur bleibt etwas Unfaßbares. Tatsachen wie die einer gesteigerten Geburtenziffer und eines Überwiegens männlicher Geburten nach verlustreichen Kriegen lassen ein geheimnisvolles Walten und einen Willen des Ausgleiches erkennen, der rational nicht zu deuten ist. Demselben Willen ist es zu danken, daß, wenn die Zeit reif ist, immer der Genius geboren wird, den das Zeitalter braucht. Wann und wie er entsteht, ist unerrechenbar trotz aller Genealogie und aller Horoskope; aber welche Kräfte ihn formen, ist historisch faßbar. Selbst wenn das Bild zutreffen sollte, mit dem einmal eine „Philosophie der Astrologie" sich begründete, nämlich daß der ins Leben tretende Mensch nicht etwa ein unbeschriebenes Blatt sei, auf dem das Schicksal willkürlich seine Zeichen mache, sondern daß er einer photographischen Platte gleiche, die zwar belichtet, aber noch nicht entwickelt sei, selbst dann würde der dem Leben zufallende Entwicklungsprozeß, der sich nicht in der Dunkelkammer abspielt, eines Studiums wert sein, weil er wenigstens über einen Teil der Bedingungen des Werdens Aufschluß zu geben vermag. Über einen keineswegs nebensächlichen Teil, da bei schlechter Entwicklung die ganze Platte dem Verderben ausgesetzt ist. Die formgebenden, das Bild sichtbar herausarbeitenden Lebenskräfte des Entwicklers aber sind die gleichen für die ganze Aufnahmeserie; es dauert eine Weile, bis die Lösung ihre Kraft verloren hat und, da sie sich auswirkte, erneuert werden muß. So teilt der Einzelne den Einfluß der formbildenden Entwicklungskräfte mit seiner ganzen Generation, und hier sind, wenn nicht alle, so doch sicher bestimmende Ursachen der Generations-Gleichheit zu erkennen.

c) Bildungselemente. Wenn eine weitgreifende Geschichte der Pädagogik nicht nur den Wandel der Erziehungsgrundsätze und Bildungsmittel sowie ihrer Anwendung, sondern auch die Früchte und Ergebnisse dieses Wandels darstellen wollte, so würde sie in den Bildungstypen jedes Zeitalters nichts anderes als Generationstypen erfassen. Bis jetzt sind erst mit Anlehnung an kunstgeschichtliche Stilbegriffe der romanische und der gotische Mensch, der Renaissance-, Barock- und Rokokomensch in der Verschiedenheit ihrer Grundrichtungen gesehen worden. Der Aufklärer, der Empfindsame, der Romantiker, der Mensch der Restaurationszeit setzen die Reihe fort als Repräsentanten in sich geschlossener Ideenwelten. Aber diese Typen zeigen sich nur in groben Umrissen. Zur feineren Gliederung und zum Verständnis der psychogenetischen Entwicklung kann nichts besser verhelfen als die Beobach-

tung der wechselnden Bildungseinflüsse in ihrer Aufeinanderfolge. Schon die ausgehende Scholastik des Mittelalters erlebte eine generationsmäßige Scheidung mit dem realistisch-nominalistischen Gegensatz der via antiqua des Thomas v. Aquin und der via moderna des Wilhelm v. Occam. Die italienische Renaissance gibt sodann das klassische Beispiel für die Wandlung des mittelalterlichen Menschen in den Menschen der Neuzeit, die mit Eindringen und Umsichgreifen der griechischen Bildung, mit Wiedererweckung Platons, mit neuer Naturauffassung, mit Auswirkung der großen Erfindungen und Entdeckungen und mit religiöser Aufklärung ruckweise sich vollzieht.

Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance" und ungefähr gleichzeitig Georg Voigts „Wiederbelebung des klassischen Altertums", die das erste Jahrhundert des Humanismus behandelte, gliederten bereits die italienischen Humanisten in Generationen: zur ersten, die in Dante (geb. 1265) ihren Vorläufer hatte, gehörten Petrarca (1304), Boccaccio (1313) und Rienzo (1313), jene von der Idee der Wiederaufrichtung des alten Rom und seiner Herrlichkeit berauschten Poeten-Philologen, deren nationaler und persönlicher Ehrgeiz für Burckhardt durch das Symbol der Dichterkrönung auf dem Kapitol charakterisiert schien; zur nächsten Generation gehören die Schüler des Petrarca, die wie Coluccio Salutati (1330) und Luigi Marsiglio (1342) sein Werk in ciceronianischem Stil fortsetzten; eine folgende Generation wuchs schon im Zeichen der von Chrysoloras in Florenz eingebürgerten griechischen Studien auf und entwickelte sich mit Lionardo Bruni (1369), Poggio Bracciolini (1380), Enea Silvio (1405) zu jenem kosmopolitischen Humanismus, der auf dem Kostnitzer Konzil in Erscheinung trat; die unter Bessarion, Plethon, Georgios Trapezuntios, Gaza und Laskaris weiterentwickelten griechischen Studien wirkten sich dann in der neuplatonisch-kabbalistischen Naturphilosophie der Marsiglio Ficino (1430) und Pico von Mirandola (1466) aus. Sie fanden in Deutschland in Rudolf Agricola (1443), Johann Reuchlin (1455) und Johannes Trithemius (1462) ihre Generationsgenossen.

Deutlich scheidet sich in Deutschland eine erste Generation der Humanisten, die in Italien studiert hatte und in deutschen Übersetzungen das neue Bildungsgut verbreitete, wie Niklas v. Wyle (1410), Albrecht v. Eyb (1420), Heinrich Steinhövel (1420), von der zweiten, die an deutschen Universitäten einen neulateinischen Stil nationaler Färbung begründete, wie Wimphelinc (1450), Conrad Celtis (1459), Jakob Locher (1471), Heinrich Bebel (1472). Das Bildungswerk der ersten Gruppe aber zog inzwischen weitere Kreise, sich verbreiternd im Bürgertum und

Handwerkerstand, und ein Hans Sachs (1494) war, anders als die Meister, bei denen er lernte, bereits imstande, seine Bibliothek mit deutschen Übersetzungen antiker Geschichtschreiber und Klassiker zu füllen. Drei Generationen später aber liest sein Handwerksgenosse, der Schuhmacher von Görlitz Jakob Böhme (1575) naturphilosophische Schriften in deutscher Sprache, und das war erst möglich, nachdem die dritte Generation der deutschen Humanisten, jene Altersgenossen des Hans Sachs, zu denen außer Luther (1483) und Hutten (1488) auch Paracelsus (1493) und Sebastian Frank (1499) gehörten, die Rückkehr zur Muttersprache und die Wiederanknüpfung an die alte deutsche Mystik vollzogen hatten. Spätere Generationen wiederholen somit in einer anderen sozialen Schicht die Bewegung derer, die mit ihren Großeltern gleichaltrig waren. Man darf nicht geradezu im Sinne der Volkskunde von „gesunkenem Kulturgut" sprechen, da die in einem späteren Zeitpunkt von der Bildungswelle erreichte Gesellschaftsschicht das Überkommene nicht wie angeschwemmtes Strandgut liegen läßt, sondern durch seine Aufnahme selbständig produktiv wird und mit dem Pfunde wuchert, aber man hat den Abstand der Gesellschafts- und Bildungsschichten ebenso im Auge zu behalten wie den der Länder.

Wenn im 17. Jahrhundert zwei Generationen schlesischer Dichter, deren Reihe von Martin Opitz (1597) über Friedrich v. Logau (1604), Andreas Gryphius (1616), Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1617), Johannes Scheffler (1624), Daniel Caspar von Lohenstein (1635) bis Quirinus Kuhlmann (1651) reicht, die unbestrittene Herrschaft auf allen Gipfeln des deutschen Parnasses erobert haben, so hat das Übergewicht der Landschaft seine Grundlage in der Vortrefflichkeit der schlesischen Gelehrtenschulen, die schon von Melanchthon als die besten Deutschlands gerühmt wurden. Ein menschlich und künstlerisch seine Altersgenossen überragendes Genie, wie Grimmelshausen (1621/2?), dessen autodidaktische Bildung ihre Wurzeln noch im 16. Jahrhundert hat, ist mehr durch diesen kulturellen als durch seinen räumlichen Abstand von der Generationsgemeinschaft ausgeschlossen worden, obwohl er doch so viel mit den Zeitgenossen gemein hat, daß eine Schrift des ungefähr gleichaltrigen Johannes Scheffler in seine Gesamtausgabe fälschlich mit aufgenommen werden konnte.

Ein Jahrhundert später hat die sächsische Bildung das Übergewicht, und die Fürstenschulen von Meißen und Pforta haben einem Gellert (1715), Joh. El. Schlegel (1719), Klopstock (1724) und Lessing (1729) die Grundlagen ihrer Bildung gegeben, während die Universität Leipzig ihnen den Anschluß an Gruppen gleichstrebender Altersgenossen und

den ersten Anblick der Aufgaben, die ihre Zeit stellte, verschafft hat. Auch der Schwabe Wieland (1733) hat durch seine Schuljahre im Kloster Bergen etwas von der sächsischen Bildungsatmosphäre in sich aufgenommen. Ein Dritteljahrhundert danach aber ist es dem organisatorischen Bildungswillen Karl Eugens von Württemberg zu danken, daß eine ganze Generation großer Schwaben mit Schiller (1759), Hölderlin, Hegel (1770), Schelling (1775) heranwuchs, von denen gleichwohl keiner im engeren Vaterland seine Entwicklung vollenden konnte.

Dazwischen aber findet sich eine Generation, die weder durch gleiche Schulbildung noch durch landschaftliche Gemeinschaft vereinigt ist; sie treffen zusammen wie die heiligen drei Könige, ohne voneinander zu wissen, aus verschiedenen Himmelsrichtungen kommend, aber vom gleichen Stern geleitet. Hamann (1730) war ihr Vorläufer in der vorausgehenden Generation; nun nahen sie in Scharen: vom äußersten Osten Herder (1744) und Lenz (1751), vom Norden Gerstenberg (1737), Claudius (1740), die Grafen Stolberg (1748/50); in Mitteldeutschland Goué (1742), Heinse, Gotter (1746) und Bürger (1747); vom Süden Schubart (1739) und Miller (1749), Lavater, Füessli (1741) und Sarasin (1742); vom Westen Jung-Stilling (1740), Friedr. Heinr. Jacobi (1743), Heinr. Leop. Wagner (1747), Goethe, Maler Müller (1749) und Klinger (1752). Sie stammen aus ganz verschiedenen Kreisen: der Graf, der Patriziersohn, der Sohn einer Waschfrau; wo sie sich finden, sei es in Göttingen, in Straßburg, in Darmstadt, in Wetzlar, in Düsseldorf oder in Münster, fühlen sie sich eines Geistes. Sie erleben, auch ohne persönliche Berührung, so sehr die gleiche Problemstellung, daß die drei Dramen, die auf das Schrödersche Preisausschreiben von 1774 einlaufen, in gleicher Weise das Thema des Bruderzwistes behandeln, ohne daß ein Verfasser von dem andern wußte. Solches Thema bietet sich in Zeiten der Generationsspannung und wird ihr besonderer Ausdruck, insofern mangelndem Verständnis der Väter für ihre Söhne die Schuld am Bruderzwist beigemessen wird.

Die Jungen, die um 1770 auftreten, danken ihre Gemeinschaft keiner Schule, aber sie sind einmütig im Widerwillen gegen Schulstaub und Bücherwelt; aufgerüttelt durch Rousseaus Verneinung der Kultur suchen sie formende Kräfte im Chaos; einig im Ruf nach Natur und ungebundener Schöpferkraft, schlürfen sie Höhenluft der Freiheit, sei es, daß sie sich ihnen bietet in der Bibel oder in Ossians alten Gesängen, in den Balladen Schottlands oder im deutschen Volkslied, in Shakespeares Wildheit oder in der Naivität Homers, in der Vermessenheit der Gotik, in der Blutfülle italienischer Renaissancekunst oder in der pantheistischen

Philosophie Giordano Brunos, Spinozas und Shaftesburys. Fast scheint es, daß nicht sie die Produkte ihrer Bildungselemente sind, sondern daß sie alles Große, was sich ihrem Auge öffnet, sich zubilden und gewaltsam umformen: so wird der maßvolle Pindar ihnen ein trunkener Ekstatiker, Shakespeare ein regelloser Titan, Sokrates ein dämonisches religiöses Genie, Spinoza ein revolutionärer Leugner persönlicher Gottheit. So mächtig ist der Bäume entwurzelnde, Dächer abdeckende und alles in seine Richtung zwingende Sturm des Zeitgeistes, der damals ganz Europa durchbraust, als die Hybris der Vernunftherrschaft zusammenbricht und eine neue Welt aus der Gewißheit des Gefühls aufsteigt. Das Versagen der Norm und Form verbrauchter Bildungselemente ist somit die erste Voraussetzung der einheitlichen Bewegung. Andere Länder haben die neue Einstellung schon durch skeptische Vernunftkritik vorbereitet, aber nirgends ballt sie sich mit solchem Ungestüm wie in dem Jugendgeist der deutschen Sturm-und-Drang-Generation, die mit vollen Segeln vor dem Winde liegt.

d) Persönliche Gemeinschaft. Die drei Stufen der Generationsbildung, die in Karl Mannheims soziologischer Betrachtung des Problems geschieden werden, heißen Generationslagerung, Generationszusammenhang und Generationseinheit. Von der allgemeinen Generationslagerung, die nichts anderes bedeutet als das auf einen bestimmten Raum beschränkte gemeinsame Zeiterleben, das in der parallelen Teilnahme an denselben Ereignissen und Erlebnisgehalten die Verbindung herstellt, den Boden pflügt und die Disposition für gleichartige Lebensrichtung schafft, steigt es auf zum Generationszusammenhang, der sich als Schicksalsgemeinschaft zwischen den in derselben Lagerung befindlichen Individuen herstellt, sobald in den aufgelockerten Boden reale soziale und geistige Gehalte fallen. Im Rahmen des Generationszusammenhanges, der die an gleicher historisch-aktueller Problematik orientierte Jugend verbindet, bilden sich Generationseinheiten als Gruppen, die in verschiedener Weise diese Erlebnisse verarbeiten. Innerhalb jeder Gruppe kommt ein einheitliches Reagieren und verwandtes Mitschwingen zustande, während sie untereinander polar entgegengesetzt sein können; aber „gerade dadurch, daß sie aufeinander, wenn auch kämpfend, abgestimmt sind", bleiben sie im Generationszusammenhang.

Diese Erklärung ist sichtlich zugeschnitten auf das politische Leben und seine unerläßlichen Parteibildungen, deren Gegensätzlichkeit mehr Kontinuität hat als die der literarischen Programme. Als Beispiel dient die Teilung der preußischen Jugend am Anfang des 19. Jahrhunderts in

eine romantisch-konservative und liberal-rationalistische Gruppe, die gleichwohl demselben Generationszusammenhang angehörten, in dem sie nur zwei polare Formen der geistigen und sozialen Auseinandersetzung mit demselben, sie alle betreffenden historisch-aktuellen Schicksal darstellten. In der Dichtung aber bestand damals noch keine Generationsspaltung: die konservativ-romantische Gruppe hatte durchaus das Oberwasser. Wohl teilen Wilhelm Neumann und Adalbert v. Chamisso mit Achim v. Arnim (1781), Varnhagen v. Ense mit Bettina (1785), Johann Ferdinand Koreff mit Max v. Schenkendorf (1783), Ludwig Börne mit Isidorus Orientalis (1786), Hoffmann v. Fallersleben und Harro Harring mit Wolfgang Menzel, Willibald Alexis und Christian Friedrich Scherenberg (1798) das Geburtsjahr; aber für das Hervortreten einer liberal-rationalistischen Zeitdichtung war vor dem Jahr 1830 die Zeit noch nicht reif. Nach diesem Zeitpunkt aber wirkt sich eine veränderte Lagerung aus; gegenüber der Generationseinheit, die nunmehr in den Jungdeutschen hervortritt, hat die absterbende Romantik keinen Stand mehr; ihre Generationsblüte ist vorbei. Wenn sich nachmals unter den politischen Lyrikern wie Ferdinand Freiligrath (1810), Franz Dingelstedt (1814), Gottfried Kinkel (1815), Robert Prutz (1816), Karl Beck, Georg Herwegh (1817), Rudolf Gottschall (1823) auch ein reaktionärer Altersgenosse wie George Hesekiel (1819), der Verfasser der „Lieder eines Royalisten" befindet, so bedeutet die vereinzelte Stimme keine zweite Generationseinheit. Es zeigt sich vielmehr zu allen Zeiten, daß politische Dichtung, wenn sie periodisch auftritt, immer von einer einheitlichen Ideenrichtung beherrscht wird. In solchem Falle scheint zwischen Generationszusammenhang und Generationseinheit kein Unterschied zu bestehen. Von Spaltung des Generationszusammenhanges könnte man eher sprechen, insofern neben den politischen Dichtern auch unpolitische standen, die viel größere Dichter waren. Mörike (1804) und Stifter (1805) sind von Heinrich Laube und Gustav Kühne (1806), von Theodor Mundt (1808) und Karl Gutzkow (1811) nur um wenige Jahre getrennt. Aber sie bleiben unter ihren Altersgenossen ohne nachdrücklichen Anschluß: ihnen fehlt die Gruppe, der Chor, das Orchester, um ihre Stimme richtunggebend im Lärm der Zeit zur Geltung zu bringen.

Jene Altersgenossen aber sind erst durch äußeren Druck und Zwang zur Generationseinheit zusammengeschlossen worden. Heine, Gutzkow, Laube, Mundt und Wienbarg hatten nur in loser Verbindung gestanden, als Wolfgang Menzels Anklage und der ihr folgende Bundesratsbeschluß vom 10. Dezember 1835 sie zu einer Fraktion zusammenschmiedete. Mit historischem Blick war im Bericht der Zentral-Untersuchungskommission

die Generationslagerung erkannt worden, indem die Literatur aus der Zeit von 1806 bis 19 für die neue, als „das junge Deutschland" verfemte Bewegung verantwortlich gemacht wurde: Fichtes „Reden an die deutsche Nation", Arndts „Katechismus" und „Geist der Zeit", Jahns „Deutsches Volkstum" und „Runenblätter", Schleiermachers „Gedanken", Follens „Grundzüge für eine künftige deutsche Reichsverfassung". Auch der Verdacht eines Zusammenhanges mit der „Giovine Italia" des Mazzini (1805) wäre im tieferen Sinne des Generationszusammenhanges auf richtiger Fährte gewesen, wenngleich die Anschuldigung eines wirklichen Zusammengehens den Verfolgten Unrecht getan hätte. Zur Generationseinheit wurden sie erst durch das gleiche Schicksal der Unterdrückung, die nachmals in noch härterem Grade die politischen Lyriker traf, die Freiligrath, Kinkel, Herwegh, die im Ausland die zersplitterte Einheit ihres Kreises repräsentieren mußten.

Dieser Gruppe der Flüchtlinge, die, wie Freiligrath, um ihrer freien Meinung willen königliche Gunst ausgeschlagen hatten, steht nun eine zweite Generationsgruppe der Unpolitischen gegenüber, die, wie Graf Schack und Geibel (1815), Friedrich Bodenstedt (1819), Hermann Lingg (1820), Wilhelm Heinr. Riehl (1823), Heinrich v. Reder (1824), Heinrich Leuthold (1827), Julius Grosse (1828), Paul Heyse (1830), Wilhelm Hertz (1835), Martin Greif (1839) und Max Haushofer (1840) in München unter der Gnadensonne des Königs Max ihre Heimat finden. Der eklektische Formsinn dieser Münchener Schule stellt auch als Stilrichtung eine Generationseinheit dar, die den Weg fortsetzt, den der einsame Platen (1796) als Vorläufer gezogen war. Höfische Dichtung, wie sie zu mittelalterlichen Zeiten in Champagne und Provence, in Wien und Eisenach in Blüte gestanden hatte, wie sie in Renaissance- und Barockzeit Florenz und Ferrara, London und Paris den größten Glanz verlieh, kommt hier zur letzten Entfaltung. Weimar war vorangegangen; dem Vorbild des klassischen Musenhofs folgt der Zusammenschluß der Münchener auch darin, daß nicht das spontane Erkennen gemeinsamen Jugendgeistes, kein Sturm und Drang die Verbindung herstellte. Auch Wieland, Herder, Goethe, Schiller sind ja in Weimar erst zusammengekommen, als ihre ganz verschieden verlaufene Jugendentwicklung abgeschlossen war. Ihre Einheit bedeutet mehr Generationsausgleich als Generationsbildung. Immerhin besteht noch ein Kern der Jugendgemeinschaft in dem lebendigen Führerverhältnis Herders zu Goethe wie Geibels zu Heyse, nur daß der Anstoß weder in Weimar noch in München erfolgt war, sondern das eine Mal in Straßburg, das andere Mal in Berlin.

Stätte erwachenden Jugendgeistes, der Funken sprüht in der Reibung der Generationen, ist ihrer Natur gemäß die Universität. Da werden in regelmäßiger Folge die Jahrgänge der Gleichaltrigen zusammengeführt und das Bildungsgut, das die ältere Altersschicht ihnen übermittelt, wird in neuer Einstellung weitergebildet. Heidelberg hat dreimal in der deutschen Literaturgeschichte den Weckruf erschallen lassen, zur Zeit des Humanismus, im Anfang des 17. Jahrhunderts und zwei Jahrhunderte darnach, als die jüngeren Romantiker aus West und Ost sich am Neckar vereinten. Erfurt wurde die Geburtsstätte eines neuen Geistes, als die Verfasser der „Epistolae obscurorum virorum" über die Vertreter veralteter Mönchsgelehrsamkeit die Lauge ihres Spottes gossen. Leipzig erfuhr die Gunst der Zeit, als um die Mitte des 17. Jahrhunderts das neue Gesellschaftslied durch Fleming und seinen Kreis ins Leben gerufen wurde, und ein Jahrhundert später, als unter Gottscheds Augen eine neue Generation den Bann seiner Diktatur brach. Halle wurde durch die Studiengenossen Gleim, Uz und Götz der Ausgangspunkt der Anakreontik; Göttingen kam an die Reihe, als die Haingenossen den Besuch Klopstocks empfingen. Jena übernahm die Führung, als Fichtes Schüler den „Bund freier Männer" gründeten, als Hölderlin und Hardenberg zu Schiller aufblickten, als die Brüder Schlegel und ihre Frauen den Sauerteig einer neuen Gärung mitbrachten, als Tieck, Steffens, Ritter, Gries, Brentano der magnetischen Anziehungskraft dieses Kreises zuflogen. Tübingen sah drei Generationen heimischer Jugendgemeinschaft sich bilden, als Hölderlin, Hegel und Schelling in der Idee der unsichtbaren Kirche ihren Vereinigungspunkt fanden, als Uhland, Kerner und Karl Mayer zur Wurmlinger Kapelle aufblickten und als die Blaubeurer Promotion von 1825 mit David Friedrich Strauß, Friedr. Theod. Vischer und Gustav Pfizer den Einzug ins Stift hielt, das Mörike und Waiblinger noch nicht verlassen hatten. Berlin kam zur Geltung mit dem „Nordstern" und dem „Tunnel über der Spree", und für Kiel schlug die Stunde, als Theodor Storm mit den Brüdern Mommsen das „Liederbuch dreier Freunde" erscheinen ließ.

Solche Ansätze zu Generationseinheiten breiten sich aus durch Sendboten, die von einem Ort zum andern Brücken schlagen zwischen den Kreisen der Gleichaltrigen; die erste Tübinger Generation entsendet ihre Vertreter nach Jena, die zweite knüpft Verbindung mit den Heidelberger Romantikern an; die Kieler wenden sich nach Berlin, und das „Münchener Krokodil" wird eine Filiale des Berliner „Tunnels". Briefwechsel halten den Pegel wie zwischen kommunizierenden Röhren auf gleicher Höhe und stärken die Gesinnung in gemeinsamer Sache, und die Organe,

in denen die lokalen Kreise ihr Programm entwickeln, wirken sich in weittragender Werbekraft aus. Generationsbildend sind die von einer Jugendgemeinschaft herausgegebenen Zeitschriften: so ist durch die „Bremer Beiträge", die Berliner „Literaturbriefe", das Jenaer „Athenäum", die Heidelberger „Zeitung für Einsiedler" oder in neuerer Zeit durch die „Gesellschaft" und die „Blätter für die Kunst" jedesmal ein Sammelruf an die Altersgenossen ergangen. Alle diese Blätter haben nur so lange bestanden, bis ihr programmatischer Zweck erfüllt war; sie konnten nicht alt werden, weil sie der Sache der Jugend dienten; keines hat die Lebensdauer einer Generation erreicht. Nicht anders stand es mit den Dichtergesellschaften, die nur als Treffpunkt der Jugend lebendig sein konnten, denn nur die Suchenden brauchen die Gemeinschaft, um sich ihres Weges bewußt zu werden. Mögen die Alten dann in Treue die Pflege gemeinsamer Erinnerungen weiter fortsetzen, ihre Gemeinschaft als solche hört doch auf, produktiv zu sein. Am wenigsten läßt sich solcher Gemeinschaftsgeist vererben. Von den vielen Dichtergenossenschaften, deren Gründung eine Generationseigentümlichkeit der um 1600 Geborenen war, mag der Pegnesische Blumenorden in Nürnberg noch heute bestehen, aber gelebt hat er doch nur in der Gemeinschaft der Gründer Harsdörffer und Klaj sowie des jung zu ihnen stoßenden Sigmund v. Birken.

c) Generationserlebnisse. Jene „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen", von der Pinder spricht, trifft nicht nur die gleichzeitigen Schöpfungen Altersverschiedener, sondern ebenso ihre gleichzeitigen Erlebnisse, die dem Kind, dem Jüngling, dem Mann, dem Greis etwas durchaus anderes bedeuten, weil er jeweils in einem anderen Zeitpunkt seiner Existenz davon betroffen wird. Von generationsbildender Bedeutung müssen die gemeinsamen Jugenderlebnisse sein, die das empfänglichste Entwicklungsstadium fassen und formen. Eine generationsabstoßende Wirkung hat das passive Verhalten der Alten, deren Seele nicht mehr mitschwingt bei den Ereignissen, die die Jugend in krampfhafte Erregung versetzen.

In welcher Weise die Erlebnisschichtung der Generationen sich unterscheiden kann, zeigt mit besonderer Drastik der Eindruck, den die französische Julirevolution des Jahres 1830 und ihre Folgewirkungen in Deutschland hervorbrachten. Heine sah hier einen Akt der Weltgeschichte, der die Zeit gleichsam in zwei Hälften auseinandersprengte. Zur ersten Hälfte gehörte der 81jährige Goethe, der nach Sorets Bericht von diesen Dingen nichts wissen wollte, denn der Austrag des naturwissenschaftlichen Streites zwischen Cuvier und Geoffroy de St. Hilaire

schien ihm weit wichtiger zu sein. So sah auch der 63jährige Wilhelm v. Humboldt mit der Gelassenheit eines Weisen die Störung des Friedens durch wilde Roheit: „Die Dinge der Welt sind in ewigem Steigen und Fallen und in unaufhörlichem Wechsel, und dieser Wechsel muß Gottes Wille sein, da er weder der Macht noch der Weisheit die Kraft verliehen hat, ihn aufzuhalten und ihn zum Stillstand zu bringen, (an Charl. Diede 7. Sept. 1830). Der 42jährige Joseph v. Eichendorff aber befreite sich von den widerwärtigen Eindrücken der politischen Kannegießerei durch eine satirische Traumerzählung „Auch ich war in Arkadien", die im Gasthof „Zum goldenen Zeitgeist" spielt.

Die zweite Hälfte beginnt mit den 34jährigen Platen und Immermann, die aus politischer Indolenz aufgerüttelt werden; der eine behandelt in seiner Ode „An Karl X." das Ereignis als Erfüllung gerechten Geschicks, während der andere wie im Fieber aus der Ferne teilnimmt an den „ungeheuren Ereignissen des Julius", um schließlich doch zu der Überzeugung zu gelangen, daß aus der Masse nichts Großes hervorgehen kann. Hingerissener läßt Heine, der 33jährige, von den in Druckpapier eingewickelten Sonnenstrahlen der Pariser Nachrichten seine Seele bis zum wildesten Brand entflammen. „Mir war, als könnte ich den ganzen Ozean bis zum Nordpol anzünden mit den Gluten der Begeisterung und der tollen Freude, die in mir loderten." Der 19jährige Gutzkow aber stürzt aus der Preisverteilung der Berliner Universität in eine Konditorei, wo er zum ersten Mal in seinem Leben mit Leidenschaft die Zeitung liest; er fühlt einen entscheidenden Wendepunkt seiner Lebensrichtung: „Die Wissenschaft lag hinter mir, die Geschichte vor mir." Er war noch jung genug, um sich durch diese Begebenheit in seiner ganzen Wesensart formen zu lassen, während die Älteren dem Ereignis als fertige Persönlichkeiten gegenübertreten. Für sie wird es Generationserlebnis nur insofern, als es den Altersgruppen Gelegenheit gibt, sich durch ihre verschiedenartige Haltung voneinander abzuheben.

Es bleibt eine erstaunliche Tatsache, daß die kleinere und für Frankreichs wie Europas politisches Schicksal fast belanglose, unblutige Umwälzung im Moment ihres Ausbruches Deutschland beinahe mehr erschütterte als die weltbewegende französische Revolution des Jahres 1789. Die Ursache liegt wohl darin, daß man gerade durch das voraufgegangene größere Ereignis in ganz anderer Weise auf das Geschehnis vorbereitet war, daß man in Deutschland besonders eine Erlösung von unerträglichem Druck ersehnte und daß von diesem Druck insbesondere die junge Generation betroffen war, während die Alten ihn kaum empfanden. Die Zweiteilung entspricht ungefähr der Alterslage: die einen hatten die erste

Revolution oder wenigstens ihre unmittelbaren Folgewirkungen noch selbst erlebt und sahen der Wiederkehr des Gleichen entweder abgestumpft oder mit Grausen entgegen; die anderen kannten das historische Ereignis nur vom Hörensagen und maßen seiner Wiederholung, zumal sie selbst sich zu aktiver Lebensteilnahme daran berufen fühlten, eine erhöhte Bedeutung bei. Im übrigen kann man der Jugend durch nichts mehr Ärger bereiten als durch den Alterssatz, alles sei schon einmal dagewesen. Sie will ihr eigenes Erlebnis, ihre eigene Revolution, ihre eigene Gelegenheit zu Heldentaten und ihr Recht, eigene Dummheiten zu machen.

Ein anderes, die Altersklassen scheidendes Zeitereignis ist die allmählich sich vollziehende Umwälzung, die mit der Entwicklung der Verkehrsmittel, der Eisenbahn und des Dampfschiffes eintrat. Die Romantiker sahen darin den Tod aller Poesie; eine Zwischengruppe, zu der Nikolaus Lenau gehörte (An den Frühling 1838), blieb geteilt zwischen Trauer und Hoffnung, während die junge Generation mit Freiligrath, Anastasius Grün, Karl Beck und Hebbel die völkerverbindende Wirkung, den Triumph des Geistes, den pulsierenden Lebensrhythmus und das Tempo der neuen Zeit in weitschauender Zukunftsperspektive begrüßte. Die folgende Generation aber wuchs bereits im Zeichen des neuen Verkehrs auf und mußte ihn als notwendige Lebensform hinnehmen. Wenn sie sich dem idyllzerstörenden Unbehagen und der Poesielosigkeit entziehen wollte, so blieb ihr nur die Flucht in das Reich der Geschichte, und diesen Weg sind die Dichter der Bismarckzeit zwischen aufblühender Geschichtswissenschaft, Historienmalerei und historischer Theaterkunst gegangen. Conrad Ferdinand Meyer (1825) und Scheffel (1826) sind die Altersgenossen von Piloty (1826) und dem Herzog Georg II. von Meiningen (1826), und als die erste Eisenbahn in Deutschland eröffnet wurde, waren sie 9 Jahre alt. Der nächsten realistischen Generation aber war es vorbehalten, die Poesie des daherbrausenden Zuges, der qualmenden Fabrikschlote, der lärmenden Maschine in ihrer Dynamik zu entdecken.

Alle wirtschaftlichen Veränderungen, alle Erfindungen, alle Erweiterungen des Horizontes wirken sich allmählich aus, aber in ihrer kulturellen Bedeutung treten sie plötzlich und ruckweise hervor, indem ein bestimmtes Ereignis die durch solche Wandlungen veränderte Einstellung der jungen Generation offenbar werden läßt. Man kann einen Unterschied machen zwischen kulturbildenden und katastrophalen Generationserlebnissen. Die einen wirken auf lange Sicht; sie gehören zu den Bildungselementen, die in mählicher Entwicklung den in

andere Verhältnisse geistiger Atmosphäre oder technischer Mittel versetzten Menschen umwandeln; die anderen stellen Gewitter dar, die in Wetterleuchten und Blitzstrahl die verschiedenartige Stellung der Zeitgenossen zueinander erhellen. Dasselbe Ereignis kann für die eine Generation katastrophal, für die nächste in seinen Folgewirkungen kulturbildend sein. Dabei besteht nicht nur ein Unterschied der zeitlichen Dauer, sondern auch der räumlichen Ausdehnung des Erlebnisses, die von der Wellenlänge der Bewegung abhängt. Eine religiöse Strömung, wie die kluniazensische Bewegung im Mittelalter, die nach Erlöschen der Antike das furchtbare Memento mori vor dem Menschen aufleuchten ließ und die Gedanken ins Jenseits wendete, hat eine ganze Literatur klösterlicher Todesdichtungen als Werk einer Altersgruppe entstehen lassen, und im Wandel der Generationen verändert sich nun die Stellung zu diesem Problem, wie es Walter Rehm in seinem Buch „Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik" (Halle 1928) gezeigt hat. Die Kreuzzüge, die als Massenbewegung durch die Sorge für das Heil der Seele propagiert wurden, sind mit Erschließung des Morgenlandes ein großes Bildungserlebnis für ganz Europa geworden; aber sie haben zugleich bei den zurückgebliebenen Frauen jene Unbefriedigung mit den seelsorgerischen Gnadenmitteln der nach außen gewandten Kirche erzeugt, die eine Voraussetzung der mystischen Bewegung wurde. Die Entdeckungen und Erfindungen der beginnenden Neuzeit haben wiederum die Freude am Diesseits und den Willen, sich in dieser Welt einzurichten, gesteigert, aber sie haben zugleich das der Renaissance seit ihrem Ursprung innewohnende Bedürfnis nach religiöser Erneuerung wachgehalten. Die Reformation hat sodann eine Doppelwirkung: sie ist katastrophales Ereignis, das zwei Generationen der Humanisten, die durch die Namen Erasmus und Hutten gekennzeichnet sind, auseinandersprengt, aber sie ist zugleich in ihren Folgewirkungen eine umbildende Bewegung, die, wie die Forschungen Max Webers, Ernst Tröltschs, Herbert Schöfflers und anderer zeigen, in Luthertum, Kalvinismus, Puritanismus die gesamte Kulturlage verändernde neue Lebensformen hervorbringt. Die französische Revolution ist als Explosion des Rationalismus nicht nur das katastrophale Ereignis, das die Generationen am Ende des 18. Jahrhunderts trennt, sondern sie hat in ihren Folgewirkungen den Freiheitsgedanken nicht wieder erlöschen lassen. Ebenso war der Weltkrieg und die ihm folgende Umwälzung nicht nur für die drei Generationen, die daran teilnahmen (die Alten, die noch den Krieg von 1870 mitgekämpft hatten, die mittlere Altersklasse, die in der Zeit zwischen den beiden Kriegen heranwuchs, und die Jungen, die von der Schulbank

in den ungeheuren Wirbel hineingerissen wurden), ein vollkommen verschiedenartiges Erlebnis, sondern die Wirkungen, die die veränderte geistige Lage Europas auf die jetzt Heranwachsenden ausübt, lassen sich trotz aller Anzeichen neuen Werdens noch gar nicht übersehen; nur soviel ist zu beobachten, daß Alte und Junge eine verschiedene Sprache sprechen.

Neben dieser zweifachen Form des Generationserlebnisses gibt es aber noch ein Drittes, das zugleich einmalige Konzentration und mählich bildende Wirkung darstellt, das ist der Eindruck einer großen, zeitbeherrschenden Persönlichkeit, die von der führerlosen Jugend ersehnt wird und, wenn sie erkannt ist, wie ein überwältigendes Naturereignis mitreißt und in lawinenartiger Wirkung des sich fortpflanzenden Einflusses ein ganzes Geschlecht nach ihrem Bilde formt. Solche Führer sucht sich die Jugend selten unter ihren Altersgenossen; unter ihnen findet sie meist nur die Propheten der Götter, die sie verehrt. Die Führer gehören einer älteren Generation an, die unsterblichen Götter sogar meist einer toten. So bildet das Führertum innerhalb der Gegensätzlichkeit der Altersgruppen ein generationenverbindendes, ja oft generationenüberspringendes Moment.

f) Führertum. Jedes Zeitalter und, wenn man richtig zusieht, jede Generation hat einen bestimmten gesellschaftlichen Idealtypus vor Augen: die Renaissance den Universalmenschen, die Barockzeit den Hofmann, die französische Aufklärung den bel esprit, die englische den gentleman, die deutsche den redlichen Mann, die Sturm-und-Drang-Zeit das empfindsame Genie, die Restaurationszeit den Zerrissenen, die Dekadenz des 19. Jahrhunderts den Dandy, während gegen Ende des Jahrhunderts der Übermensch zum Leitmotiv wird. Es ist charakterologisch von Bedeutung, daß sich Gebärden, Blickrichtung und Lebenshaltung unter dem Eindruck solchen Bildes zu derartiger Übereinstimmung des Ausdrucks ausprägen können, daß geradezu von einer Generationsphysiognomie zu sprechen ist. Es gehört zu den Wechselwirkungen von Poesie und Leben, daß die Dichtung solchen Typus als Tendenz aus dem Leben nimmt und ihn gestaltet dem Leben der Zeit als Modell zurückgibt. Die Mitläufer einer Bewegung formen sich dann in ihrem Auftreten, ihrer Ausdrucksweise, ihrer Haartracht und ihrer Kleidung nach dem in der Dichtung gestalteten Bilde: so trugen, nachdem Richardsons Grandison seine Rolle ausgespielt hatte, die empfindsamen Genies den blauen Wertherfrack und die Lorenzdose; dann gab den Frauen der Typus Delphine und Corinne, später der Typus Lelia ein Vorbild, und die Männer standen im Zeichen des Byronschen Heldentypus, bis im Auftreten eines

Herwegh und seiner Genossen Schillers Marquis Posa als Idealtyp seine Auferstehung erlebte.

Der Begriff des Führers läßt sich in verschiedener Weise verstehen: als Organisator, der sich an die Spitze der Gleichaltrigen setzt; als erziehender Mentor, der die Jüngeren auf den Weg weist; als kultisch verehrter Heros seiner Zeit. Das erste stellten Opitz, Gottsched, August Wilhelm Schlegel dar; das zweite wollten Bodmer und Gleim sein, auf die Goethe das Bild der „Bruthenne junger Talente" anwendet, und Herder war es für seine Generation, indem er auf den Heros Shakespeare hinwies; zum dritten dürfen wir Klopstock und Stefan George rechnen, auf anderem Gebiet Richard Wagner; nach jedem von ihnen hat ein Jüngerkreis in seiner ganzen Wesensart sich geformt. Goethe und Fichte wurden so die Heroen der Jenaer Romantik, aber ebenso wie sich die romantische Philosophie über Fichte hinaus entwickelte, so schlägt auch das Verhältnis des eigentlichen Dichters dieses Kreises, Friedrich v. Hardenberg, während der Arbeit am „Heinrich von Ofterdingen" aus Nachahmung in Gegensätzlichkeit um. Und Heinrich v. Kleist ringt mit dem Olympier, dem er auf den Knien des Herzens sein Werk darbringt, und dem er gleichwohl den Kranz von der Stirne reißen will. Am Ende seines Ringens wird ihm bewußt, daß im Gegensatz zu Goethe, der alle seine Gedanken auf Farben bezogen habe, für ihn von jeher die Töne Richtschnur gewesen seien; so wählt er die Musik als Wegweiserin und glaubt, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. Eine ähnliche Wendung erlebt Schiller, als er sich von Klopstock freimacht, Hölderlin, als er Schiller überwindet, Heine, als er sich von August Wilhelm Schlegel abkehrt, Hebbel, als er von Uhland ernüchtert ist, Nietzsche, als er sich von Wagner loskämpft, Gerhart Hauptmann, als seine jugendliche Begeisterung für Felix Dahn erlischt. Deutlich kennzeichnet sich in allen diesen Fällen der Zeitpunkt der Generationsablösung in Erkenntnis erwachender Eigenart und eigener Problemstellung.

Die einflußreichsten Generationsführer sind nicht immer die Dichter. Männer der Wissenschaft, insbesondere Philosophen und Naturforscher, vermögen das Weltbild der Jugend, die in ihrem Bann steht, tiefergehend und eindringlicher zu bestimmen, sei es in persönlichem Umgang mit ihren Schülern, sei es in Schrift, sei es in mittelbarer Verbreitung, die oft erst nach dem Tode der großen Lehrer durch werbende Sendboten um sich greift. Unmittelbaren Einfluß einer wissenschaftlichen Persönlichkeit haben die Romantiker erfahren, die in Freiberg zu den Füßen des Geologen Abraham Werner saßen; Gottfried Keller erlebte ihn, als

er in Heidelberg in die Gemeinde Ludwig Feuerbachs gezogen wurde; und Jena wurde zum zweiten Male Konzentrationspunkt einer Generation, als die Naturalisten bei Ernst Haeckel in die Lehre gingen.

Das tiefere Eindringen in eine philosophische Gedankenwelt pflegt erst einer zweiten Entwicklungsperiode, nachdem die erste naive Gefolgschaft dichterischer Vorbilder überwunden ist, vergönnt zu sein. Herder, der Kants persönlicher Schüler war und ihm den Hinweis auf Rousseau verdankte, hat sich mit seiner Verselbständigung von Kant abgewandt, aber Schiller, Hölderlin, Heinrich v. Kleist gelangen in selbständigem Ringen mit dem System des Philosophen, der ihre Generation beherrscht, zum sichtbaren Umschlag ihrer Lebensrichtung. Solcher Entwicklungsprozeß mag sich für den Einzelnen in völliger Abgeschlossenheit abspielen. Aber die plötzliche Schilderhebung eines Denkers vergangener Zeiten kann nur durch Gemeinschaft und Massensuggestion vollzogen werden. So ist Meister Eckhart zu posthumer Wirkung in der ihm folgenden Generation der Mystiker gelangt; so ist Leibniz erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts zum Bildner Deutschlands geworden; Spinoza folgt ihm in der Generation des Sturmes und Dranges; St.-Simons Lehre machte erst in der jungdeutschen Generation Schule; Hegels Einfluß beherrschte erst nach seinem Tode die einander gegenüberstehenden Generationsgruppen derselben Zeit; Schopenhauer kam erst im neuen Reich zur Bildung einer Gemeinde, die in Erkenntnis des Wahns ihren Boden hatte; Nietzsche ist erst im neuen Jahrhundert zur Führerschaft durchgedrungen. Und mit ihm der vergessene Lieblingsdichter seiner Jugend, Hölderlin, an dem er seinen Stil gebildet hatte. Dilthey, ein so wirkungsvoller akademischer Lehrer er war, ist auch erst nach seinem Tode zu wirklicher Führerstellung gelangt. Und wenn die heutigen Generationen nicht in Bergson und Husserl ihre Philosophen hätten, so möchte man Pinders oben zitierten Satz beinahe dahin umkehren, daß der Philosoph, den eine Generation liest, nicht der ist, der mit ihr geboren wird, sondern der, der vor ihr starb.

Die Gründe für das langsamere Durchdringen philosophischer Bildungswerte liegen gewiß nicht nur in der Schwere des Gehalts und dem Tiefgang, der den Umweg durch Schleusen und Kanäle wählen muß, wo ein leichtes Boot in glatter Fahrt dahingleitet, sondern zum Teil in der Beschaffenheit der Sprache, die der Prägung neuer Terminologie, der Aufnahme neuer Begriffs- und Vorstellungsinhalte passive Widerstände des Verstehens entgegensetzt, die erst durch die aufnehmende und ausbreitende Arbeit einer Generation überwunden werden können. Diese Arbeit wird teils von Kommentatoren geleistet, die den neuen Wein in

alte Schläuche füllen, teils von Propagatoren, die die neue Sprachform auch auf alte Vorstellungen anwenden, bis sich endlich Sprachform und Denkform auch im allgemeineren Gebrauche aufeinander eingespielt haben.

Denker wie Hamann, Schopenhauer, Nietzsche waren zugleich große Schriftsteller, Stilbildner, Bildschöpfer und Spracherzieher, aber ihre individuell beseelte, musikalisch rhythmisierte, mit Witz, Satire und Ironie gewürzte Sprache hat unter den Zeitgenossen im allgemeinen als unwissenschaftlich gegolten, die des einen als zu dunkel, die des andern als zu klar und die des dritten als zu kühn. Umgekehrt waren sie scharfe Kritiker der platten Konventionssprache zeitgenössischen Stils, des „Lumpenjargons der Jetztzeit", wie Nietzsche im Sinne Schopenhauers den Stil von David Friedrich Strauß und allen hegelianischen Deutschverderbern charakterisierte. Ihre eigene Sprache war, um ein Jean Paulsches Bild für den Hamannschen Stil anzuwenden, ein gestauter Strom, auf dem die deutschen Marktschiffe nicht ankommen konnten, aber die Kraft dieses Stroms kam zum Durchbruch in der von ihm durchfluteten Sprache der folgenden Generationen.

g) Generationssprache. Sprache kann nach einem Wort Wilhelm v. Humboldts nicht gelehrt, sondern nur geweckt werden. Dieses Bild besagt, daß die Sprache schläft, solange sie nur gelehrt und in der erlernten Form angewandt wird. Sie bedarf sogar, wie jeder lebende Organismus, der unter dem Gesetz des Stoffwechsels steht, eines kräftesammelnden Schlafes. Aber sie bedarf ebenso des Weckrufs, der in der Morgenstunde einer zu neuer Tätigkeit sich aufrichtenden Generation erschallt.

Unter allen die Generationsgemeinschaft herbeiführenden Faktoren ist die Sprache der elementarste, insofern alles gegenseitige Sichverstehen, alle Stellungnahme zu gemeinsamen Erlebnissen, alle Kritik der zu überwindenden Zustände, alle Einigung über gemeinsame Ziele auf das Mittel der Sprache angewiesen ist. Die neue Generation findet sich erst in ihrer Sprache. Jedes neu aufgestellte Programm muß sprachliche Neuschöpfung sein, um zu zünden. Der neue Geist, der eine Jugendgemeinschaft beseelt, sucht nicht allein nach Schlagworten, sondern er wird geradezu geweckt durch die Magie von Zauberworten, in die ein dunkel geahnter Begriffs-, Vorstellungs- und Gefühlsinhalt einfließt. Jede neue Problemstellung in Kunst und Wissenschaft bedeutet einen Wandel der Terminologie, was vielleicht äußerlich am sichtbarsten in der Geschichte der nichtredenden Künste, der Musik und Bildkunst, in Erscheinung tritt; aber von potenzierter Bedeutung ist das Sprachproblem für diejenige

Wissenschaft, deren eigenstes Wesen Problemstellung ist, nämlich die Philosophie, und für diejenige Kunst, deren einziges Mittel die Sprache ist, nämlich die Dichtung. Sie lebt nicht nur in Theorie, sondern in ihrer ganzen Praxis durch schöpferisches, weckendes Walten in der Sprache.

Jeder in Zielverwandtschaft sich enger zusammenschließende Kreis entwickelt eine eigene Sprache, die das Geheimnis gegenseitigen Verstehens in sich schließt und auf die Außenstehenden zunächst wie eine Geheimsprache wirkt. Okkasionelle Wortbildungen und Bedeutungsgebungen werden usuell zunächst innerhalb dieses Kreises, bis sie gefestigt genug sind, um von hier aus weitergetragen zu werden. Dieser Ausbreitung aber sind Grenzen gesetzt durch Passivität der Außenstehenden, die die Aufnahme verweigern, weil die mediale Reaktion auf die Magie der Worte bei ihnen nicht zur Wirkung kommt. Dieses Phänomen rührt auf das engste an das Generationsproblem gemäß der Tatsache, daß spontan schöpferische Sprachphantasie wie rezeptive Sprachtätigkeit in jungen Jahren am lebendigsten sind, und daß in jedem Menschenleben ein Zeitpunkt der Sättigung eintritt, in dem ein gewisser fester Sprachstand seinen Abschluß erreicht. Wenn der französische Sprachforscher Meillet zu dem Schluß gelangt ist, daß nach dem 25. Jahre sich die Sprache des Individuums kaum mehr ändere, so beschränkt sich diese Feststellung jedenfalls auf die phonetischen Eigenheiten der Mundart und mag vielleicht noch besonders durch stärkere Normierungstendenzen der französischen Sprache bedingt sein. Im deutschen Schrifttum haben wir immerhin das Beispiel, daß Justus Möser erst mit 40 Jahren den Anschluß an den Sprachstil der jüngeren Generation fand. Aber in einem gewissen Alter treten der Bereicherung des Wortschatzes Widerstände entgegen; in gleichem Maße, wie sich altfränkische Ausdrucksweise als Rest ehemaliger Spracherziehung erhält, äußert sich Widerwille gegen die Aufnahme von Neubildungen, für deren innere Aneignung das Organ fehlt, weil die aus neuer Geistesrichtung sich bildende begriffliche Tonart nicht mitschwingt. Infolgedessen gibt das leere Gebilde der Neutöner Anlaß zum Spott.

Die deutsche Literaturgeschichte liefert ein von der Sprachgeschichte noch lange nicht ausgeschöpftes Beispiel solchen Nichtverstehens in dem „Neologischen Wörterbuch“ des Freiherrn v. Schönaich, der als treuer Schildknappe Gottscheds im Jahre 1754 alle neuen Wortschöpfungen „aus den Akzenten der heiligen Männer und Barden des itzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts“ lexikographisch an den Pranger stellte. Der sprachliche Gegensatz zwischen Schweiz und Sachsen spielt dabei eine wesentliche Rolle, und mit dem Generationsproblem scheint

diese billige Satire kaum etwas zu tun zu haben, wenn man das Alter Schönaichs (1725) mit dem seiner hauptsächlichen Opfer Bodmer (1698), Haller (1708), Naumann (1719) und Klopstock (1724) vergleicht und zudem in Betracht zieht, daß in ihren Wortbildungen das schwülstige Andenken des Hans Caspar v. Lohenstein (1635) getroffen werden soll. Aber wenn sich auch der junge Schönaich sehr modern fühlt, so kommt hier trotzdem der verhärtete Widerstand der alten Generation gegen die Jungen zum Ausdruck, denn Schönaich macht sich in Gottscheds Auftrag zum Anwalt einer erlernten Sprache, die sich in der Natürlichkeitstendenz des Kampfes gegen den Schwulststil des 17. Jahrhunderts bildete und seitdem geschlafen hat. Der von Schönaich unternommene Ausfall des in seine Festung verschanzten Rationalismus gegen die im freien Felde schwärmende Vorhut des Irrationalismus ist gewissermaßen eine schnarchende Reaktion der schlafenden Sprache, die sich durch den ersten Weckversuch nicht stören lassen will.

Ähnliches wiederholt sich, als Friedrich Nicolai in seinem „Feynen kleynen Almanach" (1776) durch in haarsträubender Orthographie gedruckte echte Volkslieder die auf Volkspoesie gerichteten Erneuerungsbestrebungen Bürgers und Herders lächerlich machen wollte, oder als Baggesen, Schreiber und Voß 1810 ihren „Klingklingelalmanach" gegen die sonettierenden Heidelberger Romantiker aussandten. Wäre der Gedanke des „Neologischen Wörterbuches" nicht bereits durch Schönaich vorweggenommen gewesen, so hätten ebensogut aus dem Aufklärungslager zum selben Zweck Blütenlesen der Sturm-und-Drang-Sprache oder der Romantikersprache hervorgehen können, und in Einzelkritiken sind solche Zusammenstellungen auch gelegentlich dargebracht worden.

Es fehlt aber ebensowenig an Beispielen, daß die junge Generation in mimischer Satire sich über den veralteten und verbrauchten Sprachstand der älteren lustig gemacht hat. Das klassische Beispiel sind die „Epistolae obscurorum virorum" mit ihrer Verspottung des schlechten Mönchslateins. Ihnen folgt im 17. Jahrhundert die Satire der Rachel und Wernicke mit ihrer ironischen Lobpreisung der amberreichen Schreibart der Schlesischen Marinisten. Der „Mann im Mond", in dem Wilhelm Hauff (1802) den süßlichen Stil Claurens (1771) verspottete, ist besonders bedeutungsvoll, wenn es sich ursprünglich nicht um eine Parodie, sondern um eine Nachahmung handelte, über die der zur Selbständigkeit erwachende jüngere Schriftsteller in seinem Sprachgefühl hinauskam. Die ganze Reihe von glänzenden Parodien zeitgenössischer Schriftsteller, die Fritz Mauthner, Hans v. Gumppenberg, Robert Neumann aufgestellt haben, ist nicht nur als treffende Aufspießung aller Eigentümlichkeiten

des individuellen Stils genußreich, sondern auch für die Charakteristik der Generationsstile von Aufschluß, weil sie zeigen, welche Spracheigentümlichkeiten einer Generation komisch vorkamen, weil sie entweder veraltet oder hypermodern erschienen. Wie die Karikatur für die politische Geschichte, so bildet die Parodie für Geschmacks- und Sprachgeschichte ein unschätzbares Material zur Beobachtung der vor sich gehenden Entwicklung.

Die Sprachgeschichte kann im Generationsgegensatz ein fruchtbares Erklärungsprinzip der Entwicklung finden, das noch lange nicht ausgenutzt ist, zumal für die Neuzeit, in der das reichhaltige Material und die klar sich abgrenzende schnelle Folge der Generationen unerschöpfliche Beobachtungsmöglichkeiten für die allgemeine Sprachentwicklung bieten. Hermann Pauls „Prinzipien der Sprachgeschichte" (§ 43) haben bereits für den Lautwandel darauf hingewiesen, daß innerhalb der nämlichen Generation nur sehr geringfügige Verschiebungen zustandezukommen pflegen. „Merklichere Verschiebungen erfolgen erst, wenn eine ältere Generation durch eine neu heranwachsende verdrängt ist. Zunächst, wenn eine Verschiebung schon bei der Majorität durchgedrungen ist, während ihr eine Minorität noch widersteht, so wird sich das heranwachsende Geschlecht naturgemäß nach der Majorität richten, zumal wenn die Aussprache derselben die bequemere ist. Mag nun die Minorität auch bei der älteren Gewohnheit verharren, sie stirbt allmählich aus. Weiterhin aber kann es sein, daß sich das Bewegungsgefühl der jüngeren Generation von Anfang an nach einer bestimmten Richtung hin abweichend von dem der älteren gestaltet. Dieselben Gründe, welche bei der älteren Generation zu einer bestimmten Art der Abweichung von dem schon ausgebildeten Bewegungsgefühl treiben, müssen bei der jüngeren auf die anfängliche Gestaltung desselben wirken. Man wird also wohl sagen können, daß die Hauptveranlassung zum Lautwandel in der Übertragung der Laute auf neue Individuen liegt."

Karl Voßler hat sich vom Standpunkte idealistischer Sprachforschung gegen den Mechanismus der Hypothese, daß Lautwandel durch die „Ablösung der Geschlechter" verursacht sei, erklärt und die unendliche Variabilität des Lautwandels auf die geistigen Vorgänge des Bedeutungswandels zurückgeführt.[1]) Die Entwicklungsgeschichte der Sprache ist damit als ein stilgeschichtliches Problem zu betrachten gelehrt. Aber Sprachstil ist nicht nur individueller Brauch, durch den sich der Personalstil des Einzelnen von dem der Altersgenossen unterscheidet, son-

[1]) Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg 1905. S. 49 ff. Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, Bd. 27 (1906) Sp. 17.

dern diese individuelle Gestaltung hat zur Basis den generellen Sprachgebrauch einer Gemeinschaft, die sich von der älteren Generation abhebt, und wenn diese Basis nicht da ist, so muß der Resonanzboden geschaffen werden, damit der neue Ton nicht verhallt. Bedeutungswandel kann sich nicht durch Einzelschöpfung durchsetzen, sondern nur dadurch, daß eine Gemeinschaft ihn aufnimmt. Max Kirschstein hat in seinem Buch über „Klopstocks Deutsche Gelehrtenrepublik" (Berlin 1928) an dem Beispiel des Begriffes „Darstellung" gezeigt, wie die von Klopstock geschaffene Bedeutung zum Schlagwort einer neuen Kunstauffassung wird. In diesem Sinne wird jede Sprachgeschichte, die die Bedeutungsentwicklung in den Vordergrund stellt, Generationsgeschichte sein müssen.

h) Erstarren der älteren Generation. Die als Einheit kenntliche Altersgruppe behält nicht immer die Geschlossenheit ihres ersten Auftretens. Große Einzelne werden kraft ihrer individuellen Entelechie über den Generationsstand hinausgetragen; Mitläufer fallen in ihre angeborene Art zurück oder lassen sich von einer neuen Welle aufnehmen; der Durchschnitt aber bleibt in seiner Generationslage verharren und leistet neuem Ansturm Gegenwehr. Ja, er fordert diesen Ansturm geradezu heraus, indem er sich der neuen Jugend verschließt und ihr die Straße verlegt; die Generationseinheit wird zur Festung. Selbst Goethe, nachdem er in Weimar und Italien sich von den Altersgenossen des Sturmes und Dranges gelöst hatte, wollte den nach ihm Kommenden kaum mehr das Recht zugestehen, sich gleichfalls auszutoben. Der Rückblick auf seine erste Bekanntschaft mit Schiller bekennt, wie sehr ihn bei der Heimkehr aus Italien Erscheinungen in der Art von Heinses „Ardinghello" und Schillers „Räubern" abgestoßen hätten, weil sie in ethischen und theatralischen Paradoxen eine Gärung erneuerten, die er für seinen Teil eben überwunden hatte. Mit mildem Generationsverstehen fügt er dann allerdings hinzu: „Der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen, er versucht es erst unbewußt, ungebildet, dann auf jeder Stufe der Bildung immer bewußter; daher denn soviel Treffliches und Albernes sich über die Welt verbreitet, und Verwirrung aus Verwirrung sich entwickelt." Dieses Verstehen finden nachmals bei ihm die Brüder Schlegel und Zacharias Werner, während es Kleist gegenüber versagt. Schiller wiederum hat durch seine schroffe Zurückweisung Friedrich Schlegels die Jenaer Romantiker erst genötigt, im „Athenäum" als eigene Gruppe hervorzutreten. Deutlicher kann das sich abschließende Selbstbewußtsein des Reifealters nicht charakterisiert werden, als in den Versen, die die Überschrift „Sonntagskinder" tragen:

Jahrelang bildet der Meister und kann sich nimmer genugtun;
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschert.
Was sie gestern gelernt, das wollen sie heute schon lehren — —
Ach, was haben die Herrn doch für ein kurzes Gedärm.

Klarer als in den anderen gegen Friedrich Schlegel gerichteten Xenien kann es nicht in Erscheinung treten, wie unverständlich dem Älteren die paradoxe Sprache der Jugend vorkommt.

Rätselhaft bleibt es, wie Herder, der in „Tithon und Aurora" dem hoffnungsvollen Gedanken der stetigen Verjüngung Spielraum gegeben hatte, in der „Adrastea" auf die Dichtung der Uz, Gleim und Götz als goldenes Zeitalter zurückblickt und nach Goethes Urteil die „alte abgelebte Literatur emsig aufsucht, um die Gegenwart zu verleumden oder hämische Vergleichungen anzustellen". Bemerkenswert ist Paul Heyses hartes Wort über Ibsens „Gespenster" als Hospitalpoesie, da Ibsen selbst im „Baumeister Solneß" die Angst vor der Jugend als kritisches Symptom des Alterns dargestellt hat. Und daß dem alten Fontane sein verständnisvolles Eingehen auf Gerhart Hauptmanns Anfänge so hoch angerechnet wird, beweist nur, daß dieses Mitgehen beinahe als ein Wunder, zum mindesten als eine seltene Ausnahme von der Regel empfunden wird.

Beispiele der entmutigenden Verkennung durch die Kritik der älteren Generation weist die Lebensgeschichte jedes großen Mannes auf. Von der Seite des Alters gesehen, entsteht die Frage, ob dieses Nicht-mehr-verstehen-können über das individuelle Unvermögen hinaus ein gesetzmäßiges Versagen darstellt und wann dieser von dem Grade der eigenen Vitalität und Beweglichkeit, von den persönlichen Erfahrungen und Zielen abhängige Zustand eintritt, den Schopenhauers Aphorismen zur Lebensweisheit durch die Antithese charakterisiert haben: „Ist der Charakter der ersten Lebenshälfte unbefriedigte Sehnsucht nach Glück, so ist der der zweiten Besorgnis vor Unglück." Von der Seite der Jugend gesehen zeigt sich, daß die Erfahrung einer vermeinten oder erwiesenen Verständnislosigkeit des Alters zu den wesentlichen generationsbildenden Faktoren gehört. Der Ansturm gegen das Alter ist zunächst gar nicht das Primäre der Jugendbewegung; vielmehr hat der treuherzige Wille, gerade das Alter zur Anerkennung der eigenen Leistung und des eigenen Andersseins zu gewinnen, den stärksten Anreiz in sich. Glückt die Überwindung des Altersgegensatzes, so kann sich eine engere und festere Lebensfügung herstellen, als es die der Jugendgemeinschaft ist. Im Falle Goethe-Schiller überwand das Gefühl des Aufeinanderangewiesenseins jene antipodische Scheidung, die nach Goethes Wort mehr als einen Erd-

diameter auszumachen schien, um so leichter, als beide ihren Jugendgemeinschaften entwachsen waren. Wenn aber diese Überbrückung des Gegensatzes, die als Anerkennung objektiver Leistung innerhalb einer Arbeitsgemeinschaft sich herstellen muß, mißglückt, so wird durch gegenseitige Verbitterung die Kluft vergrößert. Dem Älteren wie dem Jüngeren bleibt dann nichts anderes übrig, als in Rückkehr zu den Altersgenossen das Verständnis zu suchen, das durch gleichartige Generationslagerung, gleiche Erfahrungen, gleichgerichtete Einstellung und Schicksalsgemeinschaft gewährleistet ist.

5.

DIE REICHWEITE DES GENERATIONSGEBILDES.

Aus dem dargestellten Vorgang der Generationsbildung ergibt sich, daß das Generationsgebilde weder als ein regelmäßiges Zeitmaß, das in durchschnittlicher Wirkungsdauer des Einzelnen gegeben ist, gelten kann, noch als eine durch Geburt bestimmte Gleichheit, sondern als ein Einssein durch Schicksalsgemeinschaft, die eine Gleichheit der Erfahrungen und Ziele in sich schließt. Erst durch diese Gemeinschaft wird überhaupt der Begriff des Schicksals als einer durch Geburt und Tod begrenzten, durch Wachstum und Entwicklung gehobenen, durch Mit- und Gegeneinanderwirken ausgefüllten Lebensstrecke in seiner Notwendigkeit deutlich. Die Generationsfolge bedeutet den Taktschlag des Schicksals, durch den unzählige Einzelexistenzen in einen Rhythmus der Arbeit gezwungen werden. Der stoßweise Takt entspricht, wenn ein technischer Vergleich erlaubt ist, der rhythmischen Arbeit eines Motors. Verdichtung und Zusammenballung des Brennstoffes muß der Entladung vorausgehen; dieselbe Welle, die den einen Zylinder füllt, entleert im gleichen Takt den andern; Frühzündung beschleunigt, Spätzündung verlangsamt das Tempo. Das Bild ist auch insofern berechtigt, als einseitige generationsmäßige Betrachtung dazu verleiten könnte, die Menschheit als Maschine zu betrachten. Und hier liegt die Gefahr der methodischen Überspannung.

Der Rhythmus als Arbeitserleichterung beherrscht freilich nicht nur die Tätigkeit des Einzelnen, sondern erst recht die Leistung der Gruppe und das Wollen der Gesamtheit. Generationsmäßige Willenseinheit potenziert die angewandte Kraft und ist das stärkste Mittel der Produktionssteigerung. Aber Taktschlag ist nicht Melodie, und es ist unmöglich, aus diesem Ordnungsprinzip die Fülle der Einzelleistungen in ihren Farben und Lichtern zwingend zu erschließen. Es kann nur als lineare

Grundierung des Gemäldes gelten, als Disposition des Ganzen und Grundriß des Aufbaues. Niemals kann aber die Leistung des Einzelnen restlos aus seiner Generation, so abhängig er von ihr sein mag, erklärt werden, ebensowenig wie sie durch den Stamm, dem er angehört, oder die Landschaft, in der er aufgewachsen ist, endgültig und ausschließlich bestimmt ist.

Das Generationsprinzip ist für die Literaturgeschichte das Korrelat zu dem Stamm- und Landschaftssystem; die Kategorie der zeitlichen Einordnung ergänzt die der räumlichen. Alles was in der räumlichen Betrachtung fest ist, wie Heimat, Stammescharakter, Sprache und an die Sprache gebundener Stil, wird hier in Bewegung aufgelöst; alles was in der räumlichen Betrachtungsweise fließend ist, als Veränderung und Entwicklung, wird hier befestigt. Die generationsmäßige Betrachtungsweise vermittelt die Anknüpfung des literarischen Werdens an das Geschehen der Zeit, an die großen politischen Ereignisse, die geistigen Strömungen, die seelischen Erschütterungen, durch die die Beschaffenheit des Menschen sich wandelt.

Aber gerade diese universalistische Betrachtungsweise stellt vor die Frage, ob eine Beschränkung auf literarische Generationen überhaupt berechtigt ist und ob nicht vielmehr die literarische Generation sich in dem Maße mit der politischen, der gesellschaftlichen, der wirtschaftlichen deckt, daß das Problem überhaupt nur als ein kulturgeschichtliches oder soziologisches betrachtet werden kann. Wenn Schopenhauer zweierlei Geschichten, die politische und die der Literatur und Kunst unterscheidet, die eine als die des Willens mit beängstigender und schrecklicher Wirkung, die andere als die des Intellekts mit erfreulichem und heiterem Eindruck, so sind zwei Lebenssphären nach ihren Polen getrennt, die in ihren Handlungen immer ineinander übergreifen und sich gegenseitig bedingen, selbst wenn die Kunst den Weg vom Zeitlichen zum Ewigen, die Politik den Weg vom Ewigen zum Zeitlichen geht.

Ein *soziologisches* Problem ist die Generationsfolge auf jener ersten Stufe einheitlicher Lagerung, die die Voraussetzung des Generationszusammenhanges bildet. Ein *geistesgeschichtliches* Problem wird sie in dem Generationszusammenhang, der die wurzelhafte Verbindung und Wechselwirkung zwischen politischen und religiösen Bewegungen, Weltanschauungen und Parteiprogrammen, wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen begründet. Aber eine Sonderbetrachtung verdient jede der Generationseinheiten, die innerhalb des großen Zusammenhanges sich auf den Gebieten der Politik, der Wissenschaft und der einzelnen Künste bilden, parallel in ihren Richtungen, verbunden durch

Wechselwirkung, aber vereinzelt in der Besonderheit ihrer Mittel und Ziele. Also gibt es auch ein eigenes *literarisches* Generationsproblem.

Für die Künste mag jene Verschiedenheit des Entwicklungsstandes, den jede von ihnen in einem bestimmten Zeitpunkt erreicht hat, wie Pinder zeigen will, eine gegenseitige Abhängigkeit bedingen; die Generationseinheit, bei der jedesmal der stärkste Wille vorhanden ist, erringt eine Führung innerhalb des Generationszusammenhanges. So hat die Barockmalerei das künstlerische Wollen der Barockdichter, die geistliche Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das künstlerische Wollen der Dichtung, etwa des Klopstockschen „Messias", beeinflußt, und die Höhe der klassischen Dichtung um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ist führend sowohl für Bildkunst als Musik der Zeit geworden, so daß für die folgenden Generationen der Kunstgeschichte wie der Musikgeschichte das Sichlosringen von literarischer Bevormundung ein Programm werden mußte. Die Dichtung hat sich zumeist in einer Mittelstellung zwischen Bildkunst und Musik gefühlt und bald nach der einen, bald nach der anderen Seite hin sich lenken lassen. Aber nicht immer ist diese Abhängigkeit die Folge einer gleichzeitigen Überlegenheit der Nachbarkunst. Wenn die deutsche Klassik unter Goethes Führung ihr Maß von der Bildkunst nimmt, so steht sie nicht unter dem Eindruck großer künstlerischer Leistungen der gleichen Generation, sondern greift, so wie es Winckelmann und Lessing getan hatten, auf die Kunst vergangener Zeiten, auf Antike und Renaissance zurück. Es war, nachdem die musikalische Gefühlsrichtung der vorausgehenden Periode eine Tendenz zur Maßlosigkeit und Formlosigkeit mit sich gebracht hatte, ein inneres Gebot des Ausgleichs, bei dem strengen Formbegriff der bildenden Kunst Halt zu suchen, und wenn die eigene Generation bei gleicher Richtung die Potenz, die solchen Anhalt gewährt, nicht aufbrachte, so bot sich das Zurückgreifen auf die Leistung vergangener Generationen zur Stärkung der immanenten Entwicklungstendenz. In gleicher Weise aber waren es innere Gründe, wenn die Romantik sodann den Weg beging, den die Klassik offen gelassen hatte, und es liegt durchaus nicht nur an der musikalischen Leistung der Generationen von Mozart und Beethoven, daß eine musikalische Richtung die Romantik als Ganzes bestimmte, und daß selbst die romantische Malerei, in Runge und Friedrich, der Generationseinheit der romantischen Dichter angeschlossen, über die Vermittlung der romantischen Literatur den Anschluß an die Musik suchte. In gleicher Weise haben Realismus und Naturalismus in der europäischen Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts einen ungefähr gleichschreitenden generationsmäßigen Gang

innegehalten und am Ende des Jahrhunderts auch die Programmusik der musikalischen Generationseinheit in dem Maße bestimmt, daß jene Befreiung der Musik aus der literarischen Gebundenheit durchaus nicht als ein so einheitlicher und stetiger Entwicklungsgang sich darstellt, wie es vom Standpunkt der absoluten Musik der Gegenwart, die wiederum Generationsgruppen der lebenden Dichter und Maler in Bann gezwungen hat, erscheinen möchte. Es zeigt sich vielmehr ein durchgehender rhythmischer Wechsel, der aber nicht in der regelmäßigen Ablösung der beiden von Pinder mit „Form als Hingabe" und „Form als Auferlegung" bezeichneten polaren Tendenzen und mit der Wiederkehr des Großvaters im Enkel sich erschöpft. Das „Sowohl als auch" der Klassik ist nicht nur ein traumhaft-flüchtiges Durchgangsstadium, sondern bleibt im Ziel der Zusammenfassung aller Kräfte und im Ideal der organischen Harmonie die immanente Tendenz eines Menschentypus, der auch gelegentlich eine ganze Generation beherrschen kann. Außer der metronomischen Pendelbewegung der Antithese bleibt die zusammenfassende Einheitstendenz der Synthese und darüber hinaus die Kraftprobe einseitiger Steigerung möglich,[1]) und diese Möglichkeit der Richtungen, deren Nachhaltigkeit von der Stärke der Leistung und des Erfolges abhängt, gibt dem Generationsrhythmus eine unberechenbare Mannigfaltigkeit.

Ebenso unberechenbar ist die räumliche Tragweite einer Generationsbewegung und ihr gesellschaftlicher Tiefgang. Die Gleichzeitigkeit des Geburtsalters ist bedeutungslos, wenn die Reichweite der generationsbildenden Erlebnisse nicht weit genug ist, um die Gleichaltrigen zu erfassen. Richard Alewyn hat in seinem Aufsatz über „das Problem der Generation in der Geschichte" (Zeitschrift für deutsche Bildung 1929 S. 524), beiläufig darauf hingewiesen, daß es irgendwo in Australien noch in der Steinzeit lebende Naturvölker geben mag, die außerhalb der Geschichte stehen und mit uns nicht den mindesten Generationszusammenhang haben, ja, daß selbst geschichtliche Kulturen eine voneinander getrennte Existenz führen, die keinen realen Zusammenhang der Generationsbildung zuläßt. Gewisse generationsbildende Erlebnisse bleiben auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis beschränkt, und ob man etwa das Eindringen des weltlichen italienischen Liedes um 1580, das nur die deutschen weltlichen Liederdichter und Komponisten, aber nicht die Mystiker, Theologen, Dramatiker, Prosaschriftsteller, Satiriker der gleichen Zeit berührte, überhaupt als entscheidendes Generationserlebnis bezeichnen darf, erscheint mir zweifelhaft, zumal es sich ja nur um eine Reflexbewegung und um Übernahme einer in anderem Lande und von

[1]) Vgl. Wesensbestimmung der deutschen Romantik S. 159 ff.

einer anderen Generation geformten Art handelt. Dagegen sind die weitreichendsten Generationserlebnisse die, die sich nicht auf literarische Formen beziehen, sondern die Grundstruktur des ganzen Menschen einer Zeit in ihren Wurzeln erschüttern. Europäische Bewegungen und Weltereignisse, die, wie der letzte Krieg, den ganzen Erdball durcheinanderwarfen, haben eine unendlich viel größere Wellenlänge und einen alle Gesellschaftsschichten durchmessenden Tiefgang und sind daher imstande, weit über alle Grenzen der Stände und der Länder Generationsgemeinschaft entstehen zu lassen. Solche Ereignisse bringen auch einen Ausgleich zwischen dem verschiedenartigen Kulturstand der voneinander getrennten Länder hervor, und ihre weite Wirkung vollbringt es, daß der innerhalb verschiedener Kulturzusammenhänge andersartig verlaufende Rhythmus der Entwicklung schließlich an den Grenzen von Zeitaltern zusammenklingt, so daß die große Symphonie aller Instrumente in Pausen, Sätzen und Einsätzen einheitlich gegliedert ist.

Die Vereinheitlichung des Weltverkehrs und die Verkürzung der Entfernungen durch Luftschiff, Flugzeug, drahtlose Telegraphie und Bildfunk, die Verallgemeinerung der Bildungsmittel, die Verbreitung des Übersetzungswesens, die Tendenz zur Weltsprache, der Welthandel, die Vertrustung, die Börse, der Nachrichtendienst der Presse, alle diese modernen Erscheinungen, über deren Kulturwert man sehr geteilter Ansicht sein kann, verstärken mit Unterdrückung der regionalen Besonderheiten, die als Kräfte des Verharrens einer allgemeinen Generationsbildung im Wege standen, immer mehr die Schicksalsgemeinschaft und den Gleichschritt der Entwicklung, so daß man mit Recht sagen kann, daß das Generationsbewußtsein in räumlicher Ausdehnung und gesellschaftlicher Vertiefung immer mehr zunimmt, so wie die Aufeinanderfolge der Generationen sich beschleunigt. Vom eigenen Zeiterleben aus mußte deshalb das Generationsproblem auch für die heutige wissenschaftliche Erkenntnis wieder aktuell werden.

Der zeitliche Abstand zwischen den Generationsbildungen ist ebenso unerrechenbar wie der der beiden andern Dimensionen, nämlich der räumlichen und gesellschaftlichen Schichtung. Je kürzer die Intervalle sind, desto schneller ist die Gesamtbewegung, und je rapider die Entwicklung fortschreitet, desto rascher jagt sich die Folge der Generationen, die ihre Träger sind. Aber wenn auch mit der Beschleunigung mehr Staub aufgewirbelt wird, so verflacht sich wiederum im Ausgleich die Stoßkraft der Gegensätzlichkeit.

Das Schicksal fährt uns heute in rasender Fahrt, ob bergan, ob bergab, wird uns kaum bewußt. „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht,

gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch.“ Aber aufblickend zu den ewigen Gestirnen sollen wir uns im jagenden Flug entrinnender Gegenwart auch des anderen Goethischen Ausspruchs erinnern, daß jeder Augenblick ein Repräsentant der Ewigkeit ist. Und wenn uns Beängstigung beschleicht, mögen wir des Weitblicks gedenken, mit dem der Alte von Weimar am Ende seines Lebens das Recht der Jugend anerkannte und in herumlaufenden Kindern wie in straßenkehrenden Besen die Symbole der sich ewig abnutzenden und immer verjüngenden Welt vor Augen hatte:

Johannisfeuer sei unverwehrt,
Die Freude nie verloren!
Besen werden immer stumpfgekehrt
Und Jungens immer geboren.

DAS PROBLEM EINER VERGLEICHENDEN GESCHICHTE DER KÜNSTE.

Von FRITZ MEDICUS.

1. VORBEMERKUNG ALLGEMEIN-ÄSTHETISCHEN UND GESCHICHTSPHILOSOPHISCHEN INHALTS.

Die Kunst — alle Kunst — erfüllt im Leben der Menschheit eine Doppelfunktion von polarer Spannung. Sie führt den, der sich ihr hingibt, in ein Reich des *Scheines*, vor dem die Wirklichkeit versinkt. Und zugleich ist sie *Offenbarerin* der Wirklichkeitstiefen.

Als *Schein* ist das Kunstwerk der Wirklichkeit entgegengesetzt. Die Bedeutung des Wortes „Schein" läßt sich nur verstehen, indem Wirklichkeit mitgedacht und verneint wird. Freilich gehört das Kunstwerk auch der Wirklichkeit, der gemeinen Wirklichkeit an. Mit dem Material, aus dem es gestaltet oder auf dem es fixiert ist, ist es den Bedingungen und Bedrohungen des gemeinen Daseins ausgesetzt; es wird gemessen und gewogen, verkauft und verzollt, von Mäusen zernagt und von Erdbeben verschüttet. Aber Inhalt künstlerischen Erlebens ist es nur, sofern es nicht mehr im Gegenständlichen der gemeinen Wirklichkeit verrechnet werden kann, vielmehr eine eigene Sphäre begründet, mit der es sich von der gemeinen Wirklichkeit abhebt. Und diese Sphäre ist die des ästhetischen Scheins. Das Nicht-Wirkliche, bloß Scheinende am Kunstwerk schließt dieses in sich ab, macht für das Erleben dieses Scheins die realen Beziehungen zur übrigen Welt unwirksam. Als Schein ist das Kunstwerk eine Welt für sich, die nicht nach den Gesetzen beurteilt werden kann, die für die gemeine Wirklichkeit gelten. Da mag der Opernkomponist die auf der Bühne handelnden Personen in gereimten Versen singen lassen, da mögen Maler und Dichter Fabelwesen ersinnen, da mag der Architekt sich der konstruktiven Gesetzmäßigkeiten, durch die er seinen Bau im Dasein erhält, als einer Notdurft schämen und sie in der Fülle des ornamentalen Schmuckes verbergen. Selbst das Porträt empfängt sein höchstes Gesetz nicht aus der Wirklichkeit des Dargestellten, sondern aus dem Erleben des Künstlers: es ist nicht Kopie eines Stückes der allgemeinen Wirklichkeit, sondern ästhetischer Schein, in sich geschlossen als eine Welt für sich; und wenn es ausdrucksvoll ist, so ist es dies eben darum, weil es ein persönliches Erlebnis mitteilt, nicht den bloßen, unpersönlichen Natureindruck wie eine Photographie. (So-

fern das Porträt auf seinen dokumentarischen Wert oder das Gebäude auf seinen praktischen Nutzen hin beurteilt wird; sofern Kunstwerke von ihrem Besitzer geschätzt werden, weil sie seinen Reichtum oder die Richtung seiner Interessen ins Licht setzen oder weil sie Fremde heranziehen, kommen außerkünstlerische Gesichtspunkte in Frage. Es gibt kein Kunstwerk, das darin aufginge, Kunstwerk zu sein.) Als bloßer Schein hat das Kunstwerk keine Anforderungen an das der Wirklichkeit verpflichtete Leben zu stellen; durch seine Geschlossenheit genügt es sich selbst. Alle Schwere ist ihm fern: das Erleben des ästhetischen Scheins ist Genuß, es beglückt, es beseligt.

Doch dem Moment des Scheines ist in der Kunst das der *Offenbarung* entgegengesetzt. Auch die Bedeutung dieses Wortes läßt sich nur verstehen, indem Wirklichkeit mitgedacht, nun aber auf das entschiedenste, nämlich in einem die Kreise des gemeinen Daseins transzendierenden Sinne, bejaht wird. In irgendeinem Grade ist jedes Kunstwerk, so gewiß es dies ist, Offenbarung der Wirklichkeit (wie andrerseits auch jedes in irgendeinem Grade aus der Wirklichkeit heraushebt in die leichte Region des Scheins). Von Wirklichkeit künden die strengen Götterbilder der Ägypter wie die von bezwingender Anmut umflossenen Gestalten eines Skopas oder Praxiteles; von Wirklichkeit das erhabene Gedicht Dantes wie der Decamerone des Boccaccio, die Matthäuspassion Bachs wie die Walzer von Johann Strauß. Die erlebte Wirklichkeit hat viele Gestalten. Jeder Mensch kennt Stunden ausgelassener Heiterkeit und Stunden tiefsten Ernstes, ohne daß solcher Gegensatz die Einheit seines persönlichen Seins zu bedrohen braucht. Ungleich größer noch ist die Spannweite des Menschheitserlebens, die sich in der Menschheitsgeschichte kund tut, wiederum ohne deren Einheit in Frage zu stellen. Kund tut sich aber das Menschheitserleben nur der ästhetischen Empfänglichkeit, und die stärksten Dokumente solchen Erlebens sind die Werke der Kunst. In den großen Kunstwerken spricht sich das Letzte, das Umfassendste aus, was eine Kulturgemeinschaft zu einer bestimmten Zeit von der Wirklichkeit zu erleben vermocht hat; die kleinen Kunstwerke aber sind von den großen abhängig: in ihnen reflektiert sich etwas von der Wirklichkeitsoffenbarung, die sich in diesen ihren ursprünglichen Ausdruck gegeben hat.

Die das gemeine Dasein transzendierende Wirklichkeitserfassung ist nun nichts weniger als eine mit sachlicher Kühle leidenschaftslos zu bewältigende Angelegenheit. Die Götter des einen Volkes gelten dem andern als Dämonen, deren Altäre gestürzt, deren Bekenner ausgerottet werden müssen. Dem, der die Wirklichkeit ergriffen zu haben überzeugt

ist, fließen aus ihr Imperative. Sie brauchen nicht düster und blutig zu sein; „leben und leben lassen" ist auch ein Imperativ: es hängt von dem besondern Inhalt des Wirklichkeitserlebnisses, von dem Grad seines Ernstes und seiner Wucht ab, wie die Imperative geraten, in denen es sich auswirkt. Aber da der Mensch dasjenige Wesen ist, das von der Natur nicht fertig in die Welt gestellt wird, sondern das sich seine Menschlichkeit immer von neuem zu erringen hat, und da er überdies ein zum Zusammenleben mit andern bestimmtes Wesen, da er „nur unter Menschen ein Mensch" ist, so ist die Menschheitsgeschichte nie ohne Imperative, die das Dasein der Kulturgemeinschaften beherrschen. Der Mensch braucht *überindividuelle Aufgaben*, um menschlich leben zu können. Diese Aufgaben stehen in der Geschichte und wandeln sich in ihr. Faßbar gegeben sind sie dem, der in die Tiefe der Wirklichkeit schaut, dem „Seher". Ihre Verkündigung kann niemals in Prosa geschehen: denn das Gebiet der Prosa ist das gemeine Dasein, das transzendiert ist, wo das geschaut wird, was die Gegenwart auf ihre Höhe und damit aus sich selbst herauszuführen bestimmt ist. Alle Seher, alle Propheten sind Künstler. Und da wiederum alle Künstler, sei es in großem oder kleinem Maße, Seher und Propheten sind; da sie niemals bloße Gegenstände abbilden, sondern den Anspruch auf den Künstlernamen darauf gründen, daß sie erlebte Wirklichkeit zum Ausdruck bringen, sprechen sich in den künstlerischen Leistungen einer geschichtlich bestimmten Kulturgemeinschaft die Spannungen aus, die deren Erleben bezeichnen. Hier aber ist festzustellen, daß die verschiedenen Künste in verschieden abgestuftem, jedoch keineswegs gleichbleibendem, sondern in der Geschichte mannigfach wechselndem Grade an dieser das Leben in seinen Tiefen und Untiefen offenbarenden Funktion teilhaben.

2. DIE FRAGE NACH DER ÄSTHETISCHEN SELBSTÄNDIGKEIT DER EINZELNEN KÜNSTE.

Stehen die Künste einander selbständig gegenüber? *Conrad Fiedler* hat es mit Nachdrücklichkeit behauptet: es gibt „nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste".[1]) Die ästhetischen Fragen müssen, so verlangt er, auf den Sondergebieten der bestimmten Künste aufgeworfen werden. Heute lehrt *Benedetto Croce*, gelegentlich gegen Fiedler, häufig gegen Lessings „Irrtum über die Grenzen der Künste" ankämpfend, die „Einheit der Kunst" (oder „der Künste"). Nur in empirischen, sicherer Bestimmtheit und beharrender Bedeutung ermangeln-

[1]) Schriften über Kunst, hrsg. v. H. Marbach (Leipzig, Hirzel 1896), 185.

den Begriffen, nicht mit spekulativer Klarheit lassen sich die Künste gegeneinander abgrenzen. Es gibt daher keine Sonderprobleme der einzelnen Künste.[2]) Der Sprachgebrauch, der in der Dichtung von Farben, in der Skulptur von Rhythmus, in der Musik von Linien redet, ist nicht von ohngefähr, sondern bestätigt die tiefinnerliche Einheit der Künste.[3]) Die intuitive Kraft ist „weder malerisch noch dichterisch, auch nicht musikalisch und nicht architektonisch oder irgend etwas dergleichen in seiner Vereinzelung, sondern alles dieses zusammen in unteilbarer Einheit".[4]) Jedes Kunstwerk ist Musik und Malerei und Dichtung und Skulptur und Architektur.[5]) Die ästhetische Vision, die sich dem Künstler stellt, entscheidet darüber, mit welchen Mitteln sie zum Ausdruck gebracht werden kann. Aber weder diese Mittel, noch die Sinnesorgane, noch etwa Raum und Zeit geben die Möglichkeit grundsätzlicher Grenzziehung. Derartige Einteilungsprinzipien haben in der Ästhetik kein Recht: Auge und Ohr sind naturwissenschaftliche Tatsachen, in der Ästhetik aber als grundlegende Begriffe unmöglich,[6]) u. s. f. Jede wirklich ästhetische (und nicht bloß technische, empirisch bedingte) Einsicht gilt für die Kunst ohne Einschränkung.

An Croce sich anschließend erklärt *Francesco Flora:* Es gibt keine Einteilung der Kunst in einzelne Künste außer zum praktischen Zweck der Bequemlichkeit; keine statischen Kreise, in die sich die zahllose, dynamische Verschiedenheit der Kunst fassen ließe. Jedes Kunstwerk ist von jedem andern unendlich verschieden. Die Materie, aus der es gestaltet ist, kann keine grundsätzliche Klassifikation begründen. Denn gegenüber der ästhetischen Tätigkeit zählt das Sinnliche nicht. Jedes einzelne Kunstwerk ist autonom, aber es gibt keine Autonomie der einzelnen Künste. Die Farbe, der Ton sind keine fest bestimmten Wirklichkeiten: sie sind etwas, das ungezählte Male neu und anders wird, aller empirischen Klassifikation zum Trotz. Worte, Farben, Linien, Klänge: das sind nur Metaphern — physische Zerlegung der übersinnlichen, geistigen Wirklichkeit der Kunst. Man meint wohl, der Maler erlebe die Welt in Farben, der Musiker in Tönen. „Aber die voneinander getrennten und abstrakten Sinne gehören in die Naturwissenschaft und haben nichts mit der Kunst zu tun . . . Der Mensch schaut mit dem ganzen Geiste." In einem Farbfleck kann Musik erzittern. „Wenn die

[2]) Problemi di Estetica (Bari, Laterza 1910), 227.
[3]) Ebenda, 246.
[4]) Nuovi Saggi di Estetica (Bari, Laterza 1920), 249.
[5]) Problemi di Estetica, 227.
[6]) Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica generale [4] (Bari, Laterza 1912), 135; Nuovi Saggi di Estetica, 247; vgl. jedoch auch (8 Jahre später!) 270.

Sinne in die geistige Einheit versenkt sind [im ästhetischen Erlebnis], ist zwischen einem Lied von Pergolesi und einem Gemälde von Raffael kein andrer Unterschied als der der Verschiedenheit der Individuationen. Eine Abfolge von Tönen ist einer Abfolge von Farben durchaus vergleichbar. Ein Gemälde ist ein räumlicher Rhythmus von Farben . . . Klänge und Farben sind, sofern sie rhythmische Abfolge seelischer Zustände sind, vollkommen gleichwertig." Im ästhetischen Erleben spielen Raum und Zeit — physische Konstruktionen — keine Rolle: „Die ganze Wirklichkeit fließt in der Seele des Künstlers; und in dem geistigen Akt, den er vollzieht, ist über den bloß sinnlichen Valeurs des Auges, des Tastsinns, des Ohres die ganze Welt, die sich in eine individuierte Vision zusammenfaßt."[7])

Der Ablehnung starrer Grenzen zwischen den einzelnen Künsten sei gerne zugestimmt. Allein die Frage, ob Auge und Ohr oder Raum und Zeit wirklich nur außerästhetische Bedeutung haben, ist noch offen zu halten. Wenn Flora — hier übrigens in Übereinstimmung mit *Oskar Walzel*[8]) — im Werk der bildenden Kunst Rhythmus, also etwas Zeitliches, findet, so hat er recht darin. Wenn er aber zwischen der Abfolge von Farben und der von Tönen keinen grundsätzlichen Unterschied erkennt, so ist darauf hinzuweisen, daß der Rhythmus im Gemälde, wo er von der Bildfläche (vom Raum) beherrscht ist, keinen bestimmten (und für das Erleben dieses Werkes bestimmenden) *Anfang* und kein bestimmtes *Ende* hat, wogegen im Tonstück die Abfolge der Klänge in bestimmter Weise anfängt und in bestimmter Weise schließt. Zum Nebeneinander im Raume hat das Anfangen und das Aufhören in der Zeit keine notwendige Beziehung. Ein „Rhythmus von Farben" hat keine eindeutige zeitliche Grenze. Aber das Musikstück hat eine solche; es ist insonderheit der Schluß, der ästhetische Wichtigkeit hat: für ihn gilt ein Gesetz: der Schluß verlangt „harmonische Konsequenz", Rückkehr zur Tonika auf einen schlußfähigen Zeitwert. Über dieses Gesetz kann sich der Komponist nicht eigentlich hinwegsetzen. Er mag zwar mit einem Vorhalt endigen, er mag den Schlußton oder -akkord ungeschrieben lassen — so endet Schumanns „Bittendes Kind" zart-eindringlich mit dem Dominantseptakkord — : aber das Ohr (freilich nicht jenes unter physiologischen oder anatomischen Gesichtspunkten nur abstrakt begriffene Organ, sondern das Ohr, das wohl ein physisches Ge-

[7]) Dal Romanticismo al Futurismo (Milano, Mondadori 1925), 110—20.

[8]) Wechselseitige Erhellung der Künste (Berlin, Reuther und Reichard 1917), 16. — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Berlin-Neubabelsberg, Athenaion 1923), 275.

bilde, aber als solches geistgestaltet ist und als Organ des Geistes, als von ihm belebtes Organ wirkt) kann nicht anders: so gewiß ihm das Ende als Ende bewußt wird, erlebt es durch den „unbefriedigenden" Schluß hindurch die Zurückführung zu der — nur eben nicht laut werdenden — Tonika.[9]) Ein „unbefriedigender Schluß" fordert in jedem einzelnen Falle seine besondere Deutung, und diese wird immer die Forderung der harmonischen Konsequenz zur Norm nehmen, — ob sie nun den verzweifelten Schrei nach Erlösung oder das Gebot unbeirrbaren Ausharrens im Kampfe mit den das Leben bedräuenden Mächten oder was immer sonst als den „Sinn" der Dissonanzen erkennen will. Die Dissonanz am Schlusse wird sinnvoll (oder was dasselbe heißt ausdrucksvoll), sie vermag etwas zu besagen nur durch Beziehung auf die Norm der harmonischen Konsequenz. Der Abschluß des Tonstückes bleibt in jedem Falle von seinem notwendigen Gesetz beherrscht.

In der Malerei (und überhaupt in der bildenden Kunst) gibt es keine Analoga zum Anfang und zum Schluß eines Musikstückes. Und eben darum auch kein Analogon zu der Wirkung, die der Komponist erzielt, wenn er dem Ohr das Lautwerden des „befriedigend" abschließenden Klanges vorenthält. Man ist vielleicht versucht, an die „offene Form" zu denken, wie sie *Wölfflin* für die bildende Kunst des Barock in glänzender Darstellung charakterisiert hat: hier wird eine formale Gesetzmäßigkeit zwar innegehalten, aber dem Auge verborgen, unsichtbar gemacht, wie dort dem Ohr eine solche unhörbar gemacht wurde. Allein das Verbergen hat nicht beide Male gleichen Sinn. Im Barockgemälde sind die für die künstlerische Einheitlichkeit des Ganzen bestimmenden Momente da; sie haben nur keine aufdringliche Sichtbarkeit. So wird im Unterschied von der Renaissancekunst die Bildfläche nicht mehr durch Hervorhebung der Bildmitte und symmetrische Anordnung dem Rahmen angepaßt, usw.: „Das erkennbare Gesetz ist unerträglich."[10]) Dennoch ist es im Kunstwerk — wenn auch mit nach Möglichkeit sparsamen Mitteln — objektiv erfüllt. In einem Musikstück mit „unbefriedigendem Schluß" dagegen ist es in der Objektivität der lautwerdenden Töne unerfüllt, und seine Erfüllung vollzieht sich erst in der Subjektssphäre dessen, der es mit nicht nur „aufnahmefähigem", sondern in gewisser Art mitschaffendem Ohre hört. — Ebensowenig wie auf die offene Form der Barockkunst wird man bei der Suche nach einem Gegenstück

[9]) Vgl. Jacob Gehring, Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1928), 51.

[10]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst (München, Bruckmann 1915), 158.

aus der bildenden Kunst auf Beispiele von der Art etwa einer plastischen Maske verweisen wollen, deren eigenwillige Grenze quer durch Stirne oder Wange läuft: denn diese Maske ist künstlerisch ein Ganzes; ihr gegenständlicher Mangel hat mit der Frage nach ihrer ästhetischen Geschlossenheit gar nichts zu tun. Und dasselbe wäre von jenen Gemälden zu sagen, die derjenige, der ihrer Sprache nicht gewachsen ist, als unfertig empfindet: der Beschauer soll von ihnen durchaus nicht zu einer „Ergänzung", einer Beziehung etwa auf weggelassene Pinselstriche, aufgefordert werden, durch die diese Bilder zu „Ende" gebracht würden. — Dagegen wäre es möglich, in der *Dichtung* (wie der Musik einer redenden Kunst) Werke aufzuweisen, die von ihren Schöpfern willentlich als *Fragmente* in die Welt geschickt worden sind, damit sie den Hörer oder Leser veranlassen, (mit *E. T. A. Hoffmann* zu reden) „noch einmal hinter die Gardinen zu kucken", um den notwendigen, aber nicht formulierten Schluß selbst herzustellen oder doch zu suchen.

Das erwähnte Wort Hoffmanns steht in den Serapionsbrüdern. Aber das berühmteste Beispiel eines solchen absichtlich fragmentarischen Werkes, an das man bei Nennung seines Namens denken wird, ist die Biographie des Kapellmeisters Kreisler, in einzelnen Bruchstücken in die Lebensansichten des Katers Murr eingefügt. Der formale Gegensatz der beiden ineinandergeschobenen Erzählungen ist von sicherer Wirkung: das Manuskript des Katers setzt sich nach der jedesmaligen Unterbrechung genau da fort, wo es aufgehört hatte; aus der Biographie des Kapellmeisters aber erhält der Leser nur „zufällige Makulaturblätter". „Murrs philiströse Schreibereien", sagt *Paul Hensel*,[11]) „bilden ein Zusammenhängendes, das solide Kontinuum des Lebens, . . . das elektrische Leuchten und Blitzen, das mitunter in die Abgründe der großen Seele Kreislers hineinblicken läßt, dauert nur kurze Momente." Hier nun möge die Biographie Kreislers zeigen, daß das über den Schluß in der redenden Kunst Gesagte sich nicht lediglich auf den Schluß des ganzen Werkes bezieht. Wie in dieser Biographie jedes einzelne Fragment seinen (in diesem Falle „offenen") Schluß hat, so gilt die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Schließens für jeden einzelnen Satz eines Tonstückes; oft ist schon das Ende einer achttaktigen Periode von jener Gesetzmäßigkeit bestimmt: ja es hat einen Sinn zu sagen, daß in den redenden Künsten die Beziehung auf das eindeutige Ende allgegenwärtig ist und daß der Dichter oder Komponist sie an jeder Stelle des zeitlichen Ablaufs mit größerer oder geringerer Eindruckskraft hervor-

[11]) Kleine Schriften und Vorträge (Greiz, Henning), 71.

treten lassen kann. In einer Dichtung kann die Notwendigkeit des gesetzmäßig bestimmten Schließens am Ende jeden Gesanges, jeder Strophe, jeder Verszeile dem Erleben deutlich werden.

Es geht also nicht an, den „Rhythmus" in einem Gemälde (oder einer Skulptur oder Architektur) mit dem Rhythmus in einem Werk der redenden Kunst gleichzusetzen: denn er ist zwar in jedem Falle ein zeitliches Moment, in der bildenden Kunst aber bleibt er von der Macht der Räumlichkeit festgehalten, so daß er zu keinem bestimmten Ende hindrängen kann, sondern immer wieder zu sich selbst zurückstrebt (was der von fremder Botmäßigkeit freie Rhythmus niemals tut). Aus denselben Gründen wäre es verlorene Mühe, den großen Rhythmus, der das Verhältnis der Sätze einer Sonate, einer Sinfonie, einer Suite, das Verhältnis der Akte einer Oper oder eines Dramas zueinander bestimmt, etwa mit dem Verhältnis, das die einzelnen Bilder in einem Gemäldezyklus zueinander haben, gleichzusetzen. Das Kunsthaus in Zürich besitzt den Jungbrunnenzyklus von *Cuno Amiet;* das Beispiel sei gerade darum gewählt, weil diese Wandbilder von einem musikalischen Maler stammen, also den Satz, daß zwischen Musik und Malerei keine schroffe Grenze läuft, besonders gut bestätigen. Aber niemand wird den Abschluß dieser Bilderfolge als ein „Finale" empfinden: die letzten wie die ersten Bilder sind Umgebungen des Mittelbildes: auch hier lockt der Rhythmus zur Stelle seiner höchsten Steigerung zurück. Doch läßt sich selbstverständlich auch nicht sagen, daß das Mittelbild (die eben geschehene Verwandlung der beiden Alten darstellend) der eigentliche Schluß wäre; in der bildenden Kunst gibt es keinen solchen.

Die These von der „Einheit der Künste" ist hiernach als Überspannung der richtigen Erkenntnis anzusehen, daß zwischen den einzelnen Künsten keine harten Scheidewände stehen. Es sind nicht bloß Motive praktischer Bequemlichkeit, die zu einer Einteilung der Künste gedrängt haben. Wenn in Malerei oder Skulptur Zeitliches eine Stätte findet, so ist es durch die in diesen Künsten herrschenden Notwendigkeiten des Raumes gefesselt. Und es ist leicht einzusehen, daß etwas Entsprechendes von den räumlichen Momenten zu sagen ist, die in Musik oder Poesie Aufnahme finden. Hier ist freilich nicht an die allegorischen (bei einzelnen Individuen durch psychische Phänomene nahegelegten) Bezeichnungen „musikalische Linie, musikalische Fläche, musikalischer Raum" zu denken, wohl aber an die „Architektur" der Tonstücke und Dichtungen, die von der „Farbe" unterstützt werden kann.[12]) Das Wort Architektur bezieht sich hier auf die Symmetrie der

[12]) Jacob Gehring, Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung, 26.

Teile, auf das dauernde Wechselverhältnis, zu dem sie miteinander verbunden sind. Eine Architektur im Raume ist so wenig gemeint, wie mit der Wendung „Rhythmus von Farben" ein Rhythmus in der Zeit gemeint ist; der Rhythmus der Farben liegt ja vielmehr in der Bildfläche, und das Moment zeitlichen Fließens erlaubt keine Vervollständigung zu einer auf den Inhalt des ästhetischen Erlebens zu beziehenden, von ihm geltenden Zeit. So ist die Architektur des Tonstückes wohl ein räumliches Moment, aber es gibt keinen Raum, der den Inhalt des musikalischen Erlebens umfaßte. Dieser ist unräumlich, und wenn bei manchen Individuen das musikalische Erleben von räumlichen Vorstellungen begleitet ist, so sind doch diese vom ästhetischen Inhalt der Komposition durchaus zu trennen.

Das Zeitliche in den bildenden wie das Räumliche in den redenden Künsten untersteht der Vorherrschaft eines entgegengesetzten Prinzips: die beiden Gruppen der Künste verhalten sich *polar* zueinander. Wie der Nordpol auf den Südpol angewiesen ist, ohne ihn keine Existenzmöglichkeit hat, so gilt ein Gleiches auch hier: die bildenden Künste brauchen den Rhythmus, und die redenden brauchen die Tektonik des Aufbaus. Die beiden Gruppen schließen einander also keineswegs in jedem Sinne aus; aber nicht bloße „Einheit der Kunst" gilt, sondern polare Spannung zwischen redender und bildender Kunst, und jede der beiden Gruppen hat ihre durch die Umkehrung der Herrschafts- und Dienstbarkeitsverhältnisse der genannten Momente bedingten ästhetischen Sonderprobleme.

Ein vorhin angeführtes Wort Francesco Floras sagt — und ähnlich haben es schon viele andere gesagt —, daß das Kunstwerk Symbol „der ganzen Welt", der Totalität, sei. Das Wort ist nicht falsch; immerhin muß es mit Rücksicht auf die Polarität der beiden Richtungen des künstlerischen Gestaltens in einschränkender Weise ausgelegt werden: das All wird nicht anders als mit einer einseitigen Betonung im Kunstwerk gegenwärtig sein. Die *ganze* Welt ist im Raum *und* in der Zeit (sie ist Natur *und* Geschichte). Und wenn das künstlerische Symbol sie im ruhenden Raum offenbar macht, so mag wohl Bewegung, starke Bewegung in dem malerischen oder plastischen oder architektonischen Werke sein: die Bewegung bleibt doch an ihre Stelle gebannt, und die Dynamik, die in der geschichtlichen Sphäre der Geistesoffenbarungen wirkt, erhält nicht ihr Recht. Wo geschichtliche oder mythologische Vorgänge als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, mag solche Dynamik höchst machtvoll angerufen werden (Niobe, der Gekreuzigte): im gemeißelten oder gemalten Bilde selbst ist sie nicht. Selbst die Bewegung

der Natur führt den bildenden Künstler schnell an seine Schranken: er kann das Bewegte darstellen und den Augenblick so wählen, daß er für die Bewegung bezeichnend ist; aber diese selbst, das Dynamische des Geschehens, läßt sich mit plastischen oder malerischen Mitteln nicht geben. Wohl aber redet Bewegung (und nicht bloß Bewegtes) aus Goethes Versen: „Weiche Nebel trinken rings die türmende Ferne" oder aus Gottfried Kellers Anruf an die „goldne Sternenpracht, die spielend sich im Weltraum wiegt". Dagegen kommt im Werk der redenden Kunst die Ausdruckskraft der räumlichen Form zu kurz. Das Beharrliche, Dauernde, Zeitlose des Seins, die Selbstverständlichkeit, mit der dieses sich in all seinen Gestalten bejaht, findet in der redenden Kunst keine unmittelbaren Symbole (allenfalls mittelbare, z. B. auf dem Umweg, daß Werke der bildenden Kunst — etwa die Pyramiden — Inhalt von Gedichten werden).

Gewiß, es gibt keine starren Grenzen zwischen den einzelnen Künsten. Engste Vereinigung des Zeitlichen mit dem Räumlichen findet auf der *Bühne* statt: hier reden nicht nur Wort und Ton, sondern hier redet auch die räumlich in den Raum hineinwirkende, den Bühnenraum mit Leben erfüllende Gebärde (in ihrer Ausdrucksfähigkeit noch erhöht durch die Leistungen des Theatermalers, des Schneiders und des Coiffeurs). Aber die polare Entgegensetzung der den Raum und der die Zeit erfüllenden Momente bleibt auch hier in Kraft. Die Führung nämlich haben die Worte des Dichters oder, falls Musik im Spiele ist und sie mehr als bloße Begleitung sein will, die Töne des Komponisten; das Bild, das die Bühne zeigt, steht jederzeit im Dienste dessen, was als zeiterfüllende Bewegung aufgenommen werden muß. Der Sinn der Aufführung wird in Frage gestellt, wenn eine übersteigerte dekorative Ausstattung selbsteignes Interesse beansprucht. Allerdings kommt das Drama zu seiner künstlerischen Verwirklichung nur, wo ein Bühnenraum mit Leben erfüllt wird; aber wie das Leben sich in jedem Zeitpunkt des dramatischen Geschehens äußern soll, steht im Text des Dichters oder auf den Notenblättern des Tonsetzers. Die Aufführung zeigt, wie dem Wort und dem Ton eine auch das äußere Dasein durchwirkende Seelenkraft eigen ist; sie zeigt es vornehmlich in den optischen Bildern, die das Gedächtnis des Zuschauers von den Augenblicken bewahrt, in denen große Schauspieler einer Leidenschaft oder einer Erschütterung packendsten Ausdruck gegeben haben. Die ausdrucksmächtigen Gebärden stehen im Dienst der Vision eines Dichters, der seinen Worten die Kraft verliehen hat, im Raum anschaubare Szenen von bezwingender Eindringlichkeit zu gestalten. Wendet sich die bildende Kunst ausschließ-

lich durch das Auge an die Seele, so die redende nicht ausschließlich durch das Ohr. Das Drama verlangt die äußerlich sichtbare Darstellung: wer die „Stützen der Gesellschaft" durch Lesen kennen lernt, erfährt erst zuletzt, daß Martha den Johann liebt und ihn immer geliebt hat; auf der Bühne wird diese Enthüllung nicht ohne mimische Vorbereitung sein. Der dramatische Dichter rechnet auf eine mimische Interpretation. Mit Recht hat Goethe von Schiller gesagt, dessen dramatisches Talent zu charakterisieren: „Er sah seinen Gegenstand gleichsam nur von außen an."[13])

Zu den redenden, vom Pol der Zeiterfüllung bestimmten Künsten muß schließlich auch die *Filmkunst* gezählt werden. Mit ernsthaft so zu nennenden Kunstwerken kann sie zwar noch nicht aufwarten; aber es ist nicht zu bestreiten, daß sie ernsthafterweise im besten Sinn entstehen möchte. Die Wirklichkeit als dynamische durch Dynamik darzustellen ist ihr Ziel. Die einzelne Gebärde des Filmschauspielers will nicht wie die der plastischen oder gemalten Gestalt in einem anfangs- und endlosen, immer wieder zu sich selbst zurückstrebenden Rhythmus, sondern wie im Drama oder in der Oper im Zusammenhang eines zeitlichen Vorganges an einer bestimmten Zeitstelle aufgefaßt sein. Nur in dieser zeitlichen Abgestimmtheit sagt sie, was sie zu sagen hat. Ins Ohr sagt sie und sagt die ganze Filmkunst freilich gar nichts (vom Tonfilm sei hier ausdrücklich abgesehen): die „redende" Kunst des Filmschauspielers redet nur durch das Auge zur Seele. Aber ganz anders als eine Folge von Bildern das tut, die im Raume nebeneinander beharren und es dem Beschauer überlassen, sich die Bewegung zu denken, die die einzelnen Darstellungen verknüpft. Im Film ist alles räumlich Ausgebreitete dem zeitlich eindeutigen Rhythmus untertan.

Der Weg von der Musik über die Dichtung (die ihrerseits weitere Differenzierungen, es versteht sich: ohne begrifflich bestimmte Abgrenzungen, erlauben würde) zur Filmkunst ist ein Weg von innen nach *außen*. Dynamik zwar — die Form jeder seelischen Äußerung — herrscht auf dem ganzen Wege; aber immer mehr scheint sie in ein ihr fremdes, ja feindseliges Dasein sich zu verstricken. Wie sehr ist nicht das Seelische selbst der gewaltigsten Dramen auf der Bühne der Gefahr der Überwältigung durch das Äußerliche, das Quantitative, den Raum Füllende und die Sinne des Zuschauers Beanspruchende ausgesetzt! Von der Filmkunst ganz zu schweigen. Die Kategorie der Quantität aber ist seelenlos. Sie ist die eigentliche Kategorie der Äußerlichkeit. Für die Seele, die Unmittelbarkeit freien Erlebens, satanische Versuchung.

[13]) Eckermann unter dem 18. Januar 1825; vgl. auch unter dem 25. Mai 1831.

Als solche bis in die innersten Bezirke der Seele, in die Sphäre der Musik, hineinwirkend und auch sie mit Veräußerlichung bedrohend. Das Quantitative wirkt auf die Sinne, und die Sinne sind die Pforten zur Außenwelt. Der geistigste der Sinne ist das Ohr. In allem, was die andern Sinne nach innen tragen, bleibt die Beziehung auf das Fremde, das äußere Dasein. Diese kann freilich auch in dem sein, was das Ohr der Seele überbringt. Aber hier gibt es doch auch Inhalte, die die Seele ohne Rest in sich hineinnimmt, in denen sie sich selbst findet, sich bereichert findet. Es besteht also ein sehr bemerkenswerter Unterschied zwischen den redenden Künsten, die nur durch das Ohr, und denen, die durch Ohr und Auge zugleich, und derjenigen endlich, die nur durch das Auge zur Seele redet. Die erwähnte Versuchung allerdings strebt diesen Unterschied zum Verschwinden zu bringen.

In den *bildenden* Künsten ist die Beziehung auf das äußere Dasein selbstverständlich. Alle diese Künste finden ihre Verwirklichung im ruhenden Raum. Im Raume sein heißt äußerlich sein. Soweit es der allgemeinen Wirklichkeit angehört, wird das äußerliche Sein von der Zeit beherrscht. Aber über die ästhetische Sphäre des Werkes der bildenden Kunst hat die Zeit keine Macht; sie dringt nicht in sie ein, sie fließt an ihr vorbei. Das Sein, das dem im ruhenden Raume künstlerisch Gestalteten zukommt, ist *zeitlos* (im unverfälschten Sinne des Wortes). Und problemlos ist das äußerliche Sein als solches. Substantielle Probleme gibt es nur, wo unmittelbare Dynamik, wo ein in seiner Fragwürdigkeit erlebtes Werden ist. Die Probleme nehmen irgendwovon ihren Ursprung: sie haben einen Anfang. Und sie fordern eine Lösung: sie zielen auf ein Ende. Aber das Räumliche als solches fragt nicht; es ist nur äußere Oberfläche. So gewinnt es zu der Zeit auch kein Verhältnis der Überlegenheit.

Allein das Sein ist *eines*, eines in seiner Polarität von innen und außen. Die äußerlich erscheinende Oberfläche der Wirklichkeit birgt *Leben*, dem keine begrenzende Form letztgültig ist. Der einzelne Mensch erlebt sich selbst nicht nur in der Gestalt des eignen Leibes, sondern er erstreckt — und zwar gerade durch die Fragwürdigkeit des Seins getrieben — die Ausdehnung seines Erlebens in die räumliche Weite (wozu er die Zeit braucht). Kein äußeres Dasein muß ihm bloße Äußerlichkeit bleiben. Freilich hört auch kein äußeres Dasein (auch nicht das der eignen Erscheinung) jemals gänzlich auf, der Innerlichkeit seines Lebens als Äußeres, als Oberfläche entgegengesetzt zu sein. Die *bildende Kunst* aber zeigt das Äußere nur, sofern es erlebt ist. Sofern die Oberfläche Leben hinter sich hat, sofern sie von der unbegrenzbaren Dynamik der

Selbsterstreckung ergriffen ist. „Man gibt seiner Liebe Gestalt" — hat *Hodler* über sein eigenes Schaffen gesagt.[14]) Der gestaltende Künstler hat sich in das äußere Dasein hineingelebt, das er in seinen Werken zur Darstellung gebracht hat, und der Betrachter lebt sich in die Werke des Künstlers hinein. Das Überzeugende, das jedem Kunstwerk eigen sein muß, ist in der bildenden Kunst auf die Ausdruckskraft des räumlich erscheinenden Daseins gerichtet. Und dieses ist ausdrucksvoll, sofern es von lebendiger Dynamik kündet. Oft ist *die Natur* eine Künstlerin genannt, sind ihre Gestaltungen als Kunstformen angesehen worden. Daß die Natur unbewußt schafft, kann keinen grundsätzlichen Einwand begründen: das Entscheidende der künstlerischen Vision entzieht sich gleichfalls der bewußten Regelung. Allein die Kunst ist *freier* Ausdruck des Erlebens. Wer das Schaffen der Natur mit dem Begriff dumpfer Notwendigkeit erschöpfen zu können meint, muß sich dagegen wehren, sie als Künstlerin bezeichnen zu lassen.[15]) Das Wort ist nur zuzugestehen, wenn — wie in den Upanischaden und bei Tagore, bei Goethe und bei Schelling — das Schöpferische der Natur in einem idealen Prinzip gesucht wird. Doch auch dann noch bleibt ein wichtiger Unterschied zu bemerken. Das künstlerische Gestalten der Natur hat keine Geschichte, während für menschliche Kunst der geschichtliche Zusammenhang bedeutsam ist. Zwar gestaltet auch die Natur in der gegenwärtigen „erdgeschichtlichen" Periode andere Formen als in der Kreidezeit (wie sie auch in der polaren Region eine andere Fauna und Flora formt als in der heißen Zone): aber weder ist sie mit diesen Differenzen der Zeit überlegen, noch ist sie mit ihnen abhängig von ihr, wie der Mensch durch sein Wünschen abhängig von ihr ist und im Kampf um Überwindung dieser Abhängigkeit geschichtliches Dasein erwirbt. Wo primitive Völker ihren Wohnungen, ihren Kult- und Gebrauchsgegenständen heute noch ungefähr dieselben Formen geben wie vor Jahrtausenden, erscheint auch das menschliche Dasein naturhaft. Doch heben sich von den Hervorbringungen der Natur die der sogenannten Naturvölker dadurch ab, daß in ihnen die Problematik des Daseins zum Ausdruck kommt. Nicht in der Art freilich wie in der Kunst der in die geschichtliche Bewegung eingetretenen Menschheit. Vielmehr ist die Problematik des Daseins dort ganz — oder vielmehr fast ganz als ein Hingegebensein an furchtbare Mächte erlebt. Mit der Geschichte fehlt das Verlangen nach Überwindung. In den Schöpfungen der primitiven

[14]) Ferd. Hodler, Über die Kunst (O mein Heimatland, Bern, Grunau 1915/16), 94.
[15]) Hermann Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland (München, Cotta 1868), 446/47; Benedetto Croce, Estetica [4], 112/13.

Völker herrschen die Dämonen. (Allerdings dürfte ein menschliches Dasein, das völlig ohne Geschichte wäre, nirgends vorkommen. Aber das Geschichtliche kann überaus matt sein, so daß die Fiktion von „Naturvölkern", mit der nötigen Vorsicht gebraucht, recht instruktiv ist.)

Wo die Kunst durch äußerlich im Raume Erscheinendes spricht, ist dieses Ausdruck von Innerlichem, ja Innerlichstem. Allein die Innerlichkeit, die Dynamik — so unerläßlich ihre Wirksamkeit ist — ist doch nur der verborgene Pol. Sie spricht sich nicht als solche, nicht in ihrer Unmittelbarkeit aus, sondern sie ist vertreten durch eine äußerliche Gestalt im ruhenden Raume. Indem das Ich das Kunstwerk erlebt, ist es auf ein Objekt bezogen, das ihm im Raume als *ein Äußeres* gegenüber da ist. Im Unterschied von Musik und Dichtung können die bildenden Künste nur den Träger des Lebens, nicht das Leben selbst darstellen. Dürers Melancholie zeigt nicht die Melancholie selbst, sondern ein Symbol ihrer *Erscheinung;* Hodlers *Unanimité* nicht die Einmütigkeit selbst, sondern deren *erscheinenden* Ausdruck; eine Wassermühle von Hobbema gibt in dem, was sie als optischen Eindruck bietet, das *äußere* Symbol dessen, was sie in der Seele des Beschauers zum Schwingen bringt. Die bildende Kunst geht vom Erlebnis der Ausdrucksmächtigkeit des äußeren Daseins aus; sie gibt den *Ausdruck des Ausdrucks,* während Musik und Dichtung den *Ausdruck des Wesens selbst* geben. Bei diesen das Ohr beanspruchenden Künsten bleibt die äußere Erscheinung — mehr oder minder — verborgen. Ein Etwas von (polarer, unter entgegengesetztem Vorzeichen stehender) Beziehung auf sie ist immer da. Auch wenn der Musiker Unaussprechlichstes, Überirdischstes sagt, so ist er doch nur in einem Leben auf der Erde und im Kampfe mit irdischen Mächten dahin gekommen, daß er dem Erdenfernsten Gestalt hat geben können. Und wenn auch in seinem Werke jede grobe, greifbare Hindeutung auf das Gemeine und das Allzuflüchtige fehlt, so ist der sublimierte Ausdruck doch nur auf dem Grunde ernstesten Ringens möglich geworden und hat von ihm seine Überzeugungskraft, und die besondere Gestalt, die er trägt, ist durch den besonderen Inhalt jener Lebenskämpfe bestimmt. Ein überhastetes Leben freilich wird nicht die Zeit haben, deren es zu solcher Sublimierung bedarf (es hat wenig oder keine Zeit: denn es ist von der Zeit beherrscht): nun wird die musikalische Gestaltung gerne schnell an bestimmte Erlebnisse anknüpfen, ehe noch innere Entfernung, innere Befreiung von ihnen gewonnen ist; das Äußere wird auf kürzeste Art in die Sprache der Musik übersetzt, in der es nicht anders denn als ein Fremdwort wirkt.

Es ist indessen durchaus nicht nötig, daß die Erinnerung an das Räumlich-Äußerliche in guter Musik oder Dichtung vermieden werde. Als Räumliches kann es ohnhin nicht in die Zusammenhänge des Hörbaren eintreten. Es ist eine Angelegenheit des guten Geschmacks, den polar entgegengesetzten Momenten Art und Maß zu geben. Im dritten Teil der Göttlichen Komödie wird der Weg zum Himmel und in ihm zu immer höheren Sternen in der Weise zurückgelegt, daß Dante den Blick auf seine Führerin, diese den ihren aufwärts gerichtet hält: *Beatrice in suso, ed io in lei guardava.* Solches Fühlenlassen dessen, daß die erscheinende Welt im Raume ausdrucksvoll ist, ist von feinster künstlerischer Wirkung. Wo immer aber in einer Dichtung äußeres Dasein einläßlich beschrieben wird, droht die Gefahr der Langweiligkeit, — es sei denn, daß der Reiz des Eintauchens ins sinnliche Dasein eben das Sinnliche wäre. Doch auch jetzt gilt, daß die Dichtung es wohl wagen kann, das Erleben des Sinnlichen zum Ausdruck zu bringen, daß sie aber künstlerisch minderwertig ist, wenn sie das Sinnliche nur als Sinnliches zu zeigen unternimmt. (Im Erleben ist das Drängen ins Grenzenlose, das einzelne Sinnliche als solches ist endlich.)

Die Problematik, die Fragwürdigkeit des Lebens ist das eigentliche Gebiet der durch das Ohr aufzunehmenden Künste (nicht der redenden Künste: es ist deutlich, daß die zum Auge redende Filmkunst wie die Malerei auf den im Raume äußerlich werdenden „Ausdruck des Ausdrucks" angewiesen ist). Aber vermöge ihrer in der polaren Entgegensetzung begründeten Verwandtschaft ist auch den Raumkünsten jene Problematik nicht verschlossen. Die Formen der Natur sind ausdrucksvoll; noch mehr sind es die bereits von der gestaltenden Phantasie bestimmten, also dem Gebiet des Ästhetischen angehörenden, Kulturgebärden: vollends gibt die Formensprache der Raumkünste neue Möglichkeiten. Wohl ist vom Künstler zu fordern, daß er „wahr", d. h. der Wirklichkeit treu sei. Aber *die* Wirklichkeit, die hier allein gemeint sein darf, ist die *erlebte* Wirklichkeit, und diese wird durchaus nicht bloß als Natur — d. i. problemlos —, sie wird immer zugleich in ihrer sozial (geschichtlich) bedingten Problematik erlebt sein, wenn auch zu den verschiedenen Zeiten und von den verschiedenen Künstlern mit sehr mannigfach abgestufter Eindringlichkeit. Um dieser erlebten Wirklichkeit Treue zu halten und nicht weit hinter ihr zurückzubleiben, wird der bildende Künstler über die seinem aufnehmenden Auge gegebenen Ausdrucksgestaltungen hinausgehen müssen. Auf welchem Wege er es tun wird, entscheidet sein Genius, in dem nicht nur eine Naturbegabung, sondern zugleich die Macht des geschichtlichen Lebens schöpferisch wird:

sie läßt ihn eine symbolische Sprache finden, die vom Wesen der die Gegenwart bedrängenden und in ihr aufsteigenden Probleme kündet. Hodlers Prinzip des Parallelismus ist aus den letzten Jahrzehnten wohl das größte Beispiel. Die Wiederholung des Motivs macht das Typische eindrucksvoll, die Verschiedenheiten der ganz individuell gefaßten einzelnen Gestalten zeugen von der Spannweite, die der Typus öffnet. Starker Individualismus vereint sich mit der Anerkennung tiefster Verbundenheit, sei es in der Richtung auf letzte Ziele, sei es durch Gemeinsamkeit des Schicksals. Ein geschichtlich begründetes, einer bestimmten Epoche eigenes Erleben wird in dieser Formensprache anschaubar, wie ein Gleiches von aller Formensprache großer Meister gesagt werden kann. Freilich, nur ins äußere Dasein gebunden erscheint in den Raumkünsten der Geist der geschichtlichen Epoche. Die Dynamik des Geistes kommt als solche nur in Wortkunst und Musik zum Ausdruck.

Die *Form der redenden Künste* ist durch sich selbst der Dynamik des Geistes angemessen, steht in innerlicher Beziehung auf sie. Wird diese Beziehung gelockert (was da geschieht, wo ein ungeistiger, ein lediglich endlicher Inhalt in ihr laut wird), so wird das abschätzige Werturteil über ein solches Machwerk nicht ausbleiben, — wofern nicht etwa die künstlerischen Mittel auf eine witzige Wirkung zielen: ist der Witz gut, so läßt sich der Humor gerne das Spiel gefallen, das mit der künstlerischen Form getrieben wird. Es gibt Witze, wie nur Künstler sie machen können. Aber es ist klar: Witze sind keine Kunstwerke. — Form eines Kunstwerks bedeutet allgemein die Verhältnisse, durch die das ausdrucksvoll wird, was die Zeit oder den Raum oder die Zeit und den Raum des Kunstwerks erfüllt. Sie ist nichts Wahrnehmbares, sie wird in der geistigen Tätigkeit erlebt, die die Teile zur Einheit zusammenfaßt. Ein Chaos von Tönen oder Farben läßt sich nicht als Einheit erfassen: es ist formlos. Die Form gibt dem Kunstwerk Zusammenschluß, Ganzheit. Ein Einzelnes wird nur dadurch ausdrucksvoll, daß es aus seiner Einzelheit herauskommt, in eine Einheit mit anderem eingeht.[16]) Im Unterschied von der Form der bildenden Künste setzt die der redenden einen Anfang und ein Ende. Tonstück und Dichtwerk fangen in der Zeit an und hören in der Zeit auf. Sie erfüllen eine zeitliche Strecke. Am Tonstück ist ein eigentlich Daseiendes überhaupt nicht: es *wird*, solange seine Zeit dauert; die Verwirklichung, die ihm zuteil wird, ist ein bloßes Entschweben. Wenn seine Zeit zu Ende, wenn sein letzter Ton verhallt ist, ist es der Zeit entrückt, aus ihr heraus-

[16]) Vgl. Heinrich Rickert, Die Erkenntnis der intelligiblen Welt und das Problem der Metaphysik, Logos XVIII (1929), 55 ff.

gehoben. Und jetzt erst ist sein „Sinn" festgelegt, d. h. jetzt erst ist das gesagt, was es in seiner Sprache zu sagen hatte, ist das zum Ausdruck gebracht, dem Ausdruck zu geben es erklungen war. In der Zeit ist das Stück vorbei, aber auch nur in ihr: denn nun ist es ein geschlossenes (ästhetisches) Sinngebilde geworden, und als solches gehört es nicht der Zeit an: sein Sinn ist *überzeitlich*. Wollte man mit Bezug auf ein Tonstück oder ein Gedicht sagen, was an ihm „ist" und insofern von seinem Sein reden, so müßte man von seinem Sinn sprechen: sein Sein ist sein überzeitlicher Sinn. Aber das Wort Sein hat hier eine problematische Bedeutung. Die Wirklichkeit des Tonstückes oder Gedichts ist in der Sphäre zu suchen, nach der man von der daseienden Welt aus wohl *fragt* und fragen muß, die aber immer Problem bleibt: inwiefern wird durch das, was in der Zeit geschieht — in der Zeit, in der es keinen Bestand gibt —, ein Sinn erreicht? Die gesetzmäßigen und auf den Anfang zurückdeutenden Schlüsse der klassischen Musik lauten wie Bekenntnisse: sie endigen auf eine Art, die alles Ohngefähr, alles Zufällige, das vorher seine Stelle gehabt haben mag, ausschließt und das Ganze zu einem in sich Gerundeten macht. Die moderne Musik will von keiner solchen Gesetzlichkeit wissen. Wie in der bildenden Kunst vor nicht langer Zeit die Empörung gegen die schönfärberische, idealistisch sein wollende Verlogenheit hervorbrach,[17]) so nun in der Musik: das menschliche Leben hat keine Rundung, keine Geschlossenheit; es hört irgendwann einmal auf, aber ohne ein Gesetz, das ihm geschlossene Form gäbe und das Abgelaufene ins Überzeitliche erhöbe. Jede Dissonanz ist gut zum Schlusse. Ja, es ist im Sinne einer jüngsten Richtung sogar zu bestreiten, daß der dissonierende Abschluß als Beunruhigung empfunden werden müßte: aus der *Frage* nach dem Sinn des Lebens ist dessen *Verneinung* und Verachtung geworden. Damit hat diese Musik freilich die Beziehung aufs Überzeitliche und Unendliche abzuschieben unternommen. Was sie zu bieten einzig noch versuchen kann, ist die Übersetzung von Endlichkeiten in eine andere Sprache, eben die Sprache der Töne. Solche Musik mag interessant sein (dieses intellektualistische Prädikat wird heute gerne gebraucht); schön ist sie nicht mehr.

Jedem Werk der redenden Kunst ist durch seine künstlerische Form eine irgendwie bestimmte Haltung gegenüber der Frage nach dem Sinn des Lebens notwendig gemacht. Die Form der redenden Kunst selbst stellt diese Frage. In den dem „Formerlebnis" gewidmeten Ausführungen seines Buches über „Das dichterische Kunstwerk" sagt *Emil*

[17]) Vgl. z. B. Henry van de Velde, Kunstgewerbliche Laienpredigten (Leipzig, H. Seemann Nachf. 1902), 47. 167.

Ermatinger: „Alle Dichtung ist ihrem Wesen nach symbolisch. Sie stellt nicht, wie ein oberflächlicher Naturalismus lehrt, Gestalten vor uns hin als genaue und übereinstimmende Abbilder äußerer Wirklichkeit . . . Wahre Dichtung stellt das in der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt erwachsende Erlebnis dar." In jedem echten Dichtwerk gibt der Dichter „ein *Bild* des *Sinnes*, den er in der Wirklichkeit gefunden hat, also ein Symbol".[18]) Der Sinn der Wirklichkeit, der Sinn des Lebens wird dem Menschen nicht, ohne daß er nach ihm fragte, zuteil; jedes Werk der redenden Kunst ist entweder Frage oder Antwort. Oder genauer: es ist notwendig beides — beides in einem ihm insbesondere eigenen Maße und in seiner eigenen Weise. Allerdings sind auch die Werke der bildenden Kunst Symbole. Aber Symbole, deren überwiegender und herrschender Pol Statik des äußerlich Daseienden ist. Dasein ist Selbstbehauptung, Selbstbejahung. Je weniger aber in einem Kunstwerk die Räumlichkeit entscheidet, um so mehr tritt das Moment des sich behauptenden Daseins zurück hinter dem der Auflösung des Daseienden (oder Erscheinenden) in Bewegung, die alles Sich-Behaupten problematisch macht. Problematik, Frage tritt in der redenden Kunst als herrschender Pol der Behauptung gegenüber. Die Erfüllung des Raumes ist gewiß, die der Zeit bleibt problematisch. Die Zeit als Vergangenheit ist nicht mehr, die Zeit als Zukunft noch nicht, die Zeit als Gegenwart ist ausdehnungslose Grenze zwischen jener und dieser. Wie kann die Zeit überhaupt „erfüllt" werden? Das Werk der bildenden Kunst bleibt von solcher Problematik der formalen Bedingungen unbeschwert. Auch der zeitliche Einschlag in seiner Struktur wird nicht von ihr betroffen: der Rhythmus eines Gemäldes bleibt ja an seiner Stelle, vom „Fluß" der Zeit ist nichts in ihm. Das Werk der bildenden Kunst ist durch das künstlerisch bedeutsam, was in ihm sichtbar zum Ausdruck gebracht ist, durch das, was es in ihm zu *sehen* gibt. Eine Frage aber wird niemals als solche sichtbar. Es ist damit nicht bestritten, daß Beziehung auf eine Frage auch im Werk der bildenden Kunst dasein könne: man denke nur an die ungeheuren Totentänze oder an Darstellungen mythologischer Stoffe. Aber sie liegt nun im Inhalt, der zwar in einem konkreten Kunstwerk mit der Form zusammenfällt (nur als geformter da ist), aber als Inhalt zufällig, ohne Notwendigkeit seines Soseins ist. Es gibt keine in den räumlichen Ausdrucksbedingungen der bildenden Kunst begründete Notwendigkeit, von der die Frage nach dem Sinn der Wirklichkeit gestellt wäre. Der bil-

[18]) Das dichterische Kunstwerk (Leipzig, Teubner 1921), 286 f.; vgl. auch Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung (Wien, Amalthea-Verlag 1928), 59.

dende Künstler kann der Problematik des Lebens weithin ausweichen, er kann sich die Welt in Freude gefallen lassen, seine Werke brauchen nichts anderes als Symbole der freudigen Weltbejahung zu sein. Seine Weltbejahung kann oberflächlich, sein Gemälde, sein Skulptur- oder Architekturwerk dennoch ästhetisch hochwertig sein. Gewiß ist es auch dem Dichter unbenommen, die Schönheit des Daseins zu verherrlichen. „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, Von dem goldnen Überfluß der Welt!" So der Schluß von Gottfried Kellers „Abendlied". Aber in der redenden Kunst (in der es nicht an dem genug ist, was es zu *hören* gibt) macht schon die Notwendigkeit der Form ein solches Wort zum dialektisch bestimmten Glied — sei es immerhin das Endglied — einer Bewegung, in der auch entgegengesetzt gerichtete Worte laut werden müssen, dem Ganzen Spannung zu geben. Die Spannung aber zielt in die Unendlichkeit. *Vor* jener Ermahnung zum Genuß des goldnen Überflusses ist den Augen gesagt worden: „Einmal werdet ihr verdunkelt sein!"

Auch das Werk der bildenden Kunst wird innere Gegensätze aufweisen. Aber diese dürfen an der sichtbaren Oberfläche bleiben; sie brauchen nicht in die problematische Tiefe des Lebenssinnes zu leiten. Sie sind im Nebeneinander des ruhenden Raumes umfangen. In ihm haben sie für das Auge dauernden Bestand, in ihm gibt es kein eindeutiges Ende. Das Werk der bildenden Kunst erwartet die Ganzheit seines Sinnes nicht erst dort, wo es aufgehört hat, unmittelbar zu den Sinnen zu sprechen. — Der gemeine Mensch versucht wohl die Problematik der Zeit durch das im Raume Aufweisbare zu besiegen: er breitet sich im Raume aus, er sammelt Schätze, die Motten und Rost verzehren, und tröstet sich damit, daß er, so lange ihm die Zeit dazu gewährt ist, über seine Schätze verfügt. Allein der Sinn des Lebens liegt nicht in der äußerlichen Ausdehnung. Diese und alles in ihr Aufweisbare, alles in ihr Feststellbare und Festhaltbare bleibt der Macht der Zeit verhaftet. Und nur in der Überlegenheit über diese — einer Überlegenheit, die nicht aufgewiesen und festgehalten werden kann, die immer von Fragen bedrängt, immer problematisch ist, — muß er gesucht werden.

Hebbel hat die Kunst „die realisierte Philosophie" genannt.[19]) Wohl! In der Philosophie ist jeder Satz durch die Polarität von Behauptung und Frage bezeichnet. Auch die affirmativ formulierten Sätze werden als philosophische nur begriffen, wenn die Fragen vernommen oder gesucht werden, die in ihnen liegen. Von der Kunst gilt Ent-

[19]) Vorwort zur „Maria Magdalene".

sprechendes. Das Moment der Frage ist von der Dynamik nicht zu trennen, die die Zeit erfüllt und als gegenpolare Macht auch in die Raumkunst hineinwirkt. Substantielle Erfüllung des Raumes läßt sich im Dasein aufweisen. Substantielle Erfüllung der Zeit nicht. An sie kann man *glauben*, nach ihr wird man *fragen*, und der Mensch, der menschlich leben will, *muß* nach ihr fragen. Aber man kann auch an ihr *zweifeln*. Auch was an räumlichen Momenten in die Werke der redenden Kunst eintritt — ihre Architektur, ihre Farbe —, ist der Zeit und ihrer Problematik untertan: das dem herrschenden Pol Entgegengerichtete hat keine Selbsteigenheit, und auch von ihm aus gibt es keine Affirmation der Zeiterfüllung als einer daseienden. Dabei bleibt das Maß, in dem sich das Räumliche in den Zeitkünsten geltend machen kann, überaus veränderlich. In der Geschlossenheit einer achttaktigen musikalischen Periode z. B. ist etwas Bejahendes, das in der unendlichen Melodie nicht ist. Aber die „Behauptung" einer musikalischen Periode ist gewiß keine „Feststellung": zum Feststellen fehlt der verschwebenden, sich auf nichts Gegenständliches beziehenden Musik jede Eignung. Wie im Gemälde auch der lebhafteste Rhythmus nicht von der Stelle kommt, wie hier alle Bewegung von der Ruhe des Nebeneinander beherrscht bleibt, so ist in der redenden Kunst alles Tektonische und Bejahende vom Fließen und Fragen beherrscht. Wohl sind die Schlüsse in der klassischen Musik Bekenntnisse, Bejahungen der Zeiterfüllung als einer wesenhaften, einer sinnvollen. Aber nicht, daß in ihnen das Fragen zur Ruhe käme. Die Frage, die in der Form der redenden Künste gestellt ist, ist unendlich, sie wird in ihr (und nicht nur in ihr) immer neu. Denn das einzelne Kunstwerk kann unmöglich mehr als endlicher Träger des Unendlichen sein. „Jedes Kunstwerk", sagt *Jonas Cohn*, „ist darum partial, weil es nur soviel Gehalt in sich aufnimmt, wie eben diese Gestalt verträgt."[20]) Wo immer die Frage nach dem Sinn des Lebens gestellt wird, hat sie einen begrenzten Anlaß und Anfang, und wenn sich auch das Ringen um ihre Beantwortung weit über diesen erheben kann, so bleibt doch seine Begrenztheit entscheidend dafür, was an Gehalt erreichbar wird. In der Musik ist ein solcher Anfang z. B. durch das beherrschende Thema eines Satzes bestimmt. Die Besonderheit des Bekenntnisses, in dem der Satz ausklingen mag, ist von der Fassung des Anfangsthemas abhängig. Aber dieses Thema wie jener Schluß gilt der grenzenlosen Frage nach dem Sinn des Lebens — der Frage, die größer ist, als daß irgendein Kunstwerk sie (oder die

[20]) Theorie der Dialektik (Leipzig, F. Meiner 1923), 68.

Antwort auf sie) endgültig zum Ausdruck bringen könnte. Ist die Kunst „realisierte Philosophie", so sind die Probleme der Philosophie unendliche Aufgaben. Von keiner Antwort zu erledigen, weil sie sich nicht anders als unter den beschränkenden Gesichtswinkeln stellen, die von den das geistige Leben der jeweiligen Epoche beherrschenden Spannungen bestimmt sind. Jede, auch die reifste Lösung, die ein philosophisches Problem findet, ist den Spannungen der jeweiligen Gegenwart verpflichtet. Freilich sind es diese Spannungen, um deren willen diese Gegenwart nicht nur sich selber, sondern dem überzeitlichen Leben des Geistes angehört. Der Inhalt dieses überzeitlichen Lebens ist das Welträtsel selbst, der ewig problematische Sinn der Wirklichkeit. Die überzeitliche, die ewige Frage nach ihm steht in der Geschichte, und jede Stellungnahme zu ihr trägt geschichtlich begrenzte, durch die Konkretheit der jeweiligen geschichtlichen Lage bestimmte Gestalt.

So meint es auch Hebbel, der sich in bezug auf das Drama, an das er als Theoretiker der Kunst vornehmlich denkt, durchaus klar darüber gewesen ist, daß es seine künstlerische Spannung nicht aus bloß psychologischen Gegensätzen, sondern aus der Unauflöslichkeit des Welträtsels nimmt. Mit dem „durchaus Unauflöslichen", schreibt er im Vorwort zur „Maria Magdalene", hat es die Tragödie zu tun. In einer 14 Jahre später (1858) geschriebenen Abhandlung[21]) macht er es den Shakespeare-Aufführungen jener Zeit zum Vorwurf, daß sie „bloße Psychologie" auf die Szene bringen. Das Erlebnis der Tragödie stellt vor die Frage nach dem Sinn der Wirklichkeit. Es erfüllt mit der Erkenntnis, daß für die Wesentlichkeit eines Menschenlebens nicht nur das Positive, das ihm Halt geben mag, sondern ebenso sehr die Probleme, mit denen es ringt, entscheiden. Weder theoretisch noch praktisch ist es dem Menschen gestattet, sich dem endlosen Kampf zu entziehen. Das Unauflösliche ist nichts bloß Jenseitiges, nichts Weltfernes: es verlangt jederzeit nach der Gestalt, die es für die Gegenwart haben muß, wenn diese auf ihrer Höhe sein soll. Diese Höhe ihrer Problematik aber muß erkämpft werden. Aeschylus und Platon, Dante und Thomas von Aquino, Shakespeare und Bruno, Goethe und Schelling, so gewaltig sie sind, sagen dem 20. nachchristlichen Jahrhundert nicht das Letzte darüber, in welcher Fassung der Sinn der Wirklichkeit in den derzeitigen Bedrängnissen des Lebens Gestalt gewinnt. Jede Zeit muß ihre Entscheidungskämpfe selber führen. „Das tragische Gesetz schließt alle Verständigung der Parteien aus und knüpft die Lösung an den Kampf", schreibt Hebbel 1860.[22])

[21]) Besprechung der „Studien und Kopien nach Shakespeare" von F. Dingelstedt.
[22]) Brief vom 20. Juli an Friedrich von Uechtritz.

Kämpfend allein, als Mitträger einer überindividuellen und übergeschichtlichen, d. h. stets geschichtlich bedingten, doch nie in der Geschichte sich erschöpfenden Problematik vermag der Mensch an den Sinn der Wirklichkeit zu fassen. Übrigens unterscheidet sich das Drama, indem es den Kampf als solchen herausstellt, von den andern Gattungen der redenden Künste (zwischen denen, wie Croce mit Recht betont, keine begrifflich bestimmten Grenzen laufen) nicht grundsätzlich: alle redende Kunst ist aus dem Kampf um den Sinn der Wirklichkeit geboren.

Zwischen den *redenden* Künsten, den Künsten der Zeit, bezeichnet es einen bemerkenswerten Unterschied, daß in der Musik (und ähnlich in der Filmkunst), anders als in der Poesie, *die Zeit* selbst nicht gestaltet werden kann, daß es hier keine andre Zeit gibt als die von dem Stück erfüllte (im Film mit der Möglichkeit, daß zwischen den gezeigten Szenen bestimmte Zeitspannen anzunehmen sind). In der lyrischen Dichtung zwar wird sich's meist noch ähnlich wie in der Musik verhalten. Allein lyrische Dichtung ist kein streng zu fassender Begriff. Im allgemeinen gilt von der Dichtkunst, daß die in ihr vorausgesetzte *begriffliche* Herrschaft über das Dasein und Geschehen es zuläßt, in die vom Dichtwerk selbst erfüllte Zeit andere, künstlerisch gestaltete, Zeitordnungen einzusetzen. So schieben sich in den epischen oder dramatischen Fortgang Aufdeckungen früherer Geschehnisse und Taten; so verläßt die Erzählung den einen Schauplatz, um zu einem andern zurückzukehren und, während die von der Dichtung erfüllte Zeit vorwärts läuft, in der dargestellten Zeit ein paar Schritte rückwärts zu tun; so tauchen in umfangreichen Romanen, als Glieder des Ganzen, in sich geschlossene Novellen mit eigner Zeitordnung auf.[23]) Ein Vergleich aus dem Gebiet der Malerei will sich aufdrängen: zahlreiche Intérieurs zeigen auf der Bildfläche die Darstellung eines andern Bildes in besonderem (gemaltem) Rahmen. Dort ein Zeitkunstwerk, hier ein Raumkunstwerk in einem andern. Aber sofort meldet sich der Zweifel, ob die Parallele weit reichen wird. Die Geschichte vom Meretlein im „Grünen Heinrich", das Poëm „Der Großinquisitor" in den „Brüdern Karamasoff" sind in sich geschlossene Kunstwerke, die zwar in dem großen Zusammenhang, in den sie eingestellt sind, eine dienende Funktion erfüllen, die es aber auch vertragen, aus ihr gelöst und für sich gewürdigt zu werden. Dagegen geht es nicht an, etwa aus einem Intérieur

[23]) Vgl. Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, 331 ff., 343 ff.; Alois Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten (Leipzig, Quelle & Meyer 1925), 295 ff.

von Pieter de Hooch oder selbst aus einer der „gemalten Gemäldegalerien" von David Teniers d. J. eines der an der dargestellten Wand gemalten Bilder zu verselbständigen: sein ganzer künstlerischer Wert ist seine Funktion in der es umschließenden Raumeinheit, und diese ist unteilbar. Der gemalte Rahmen ist ebenso wie das, was er umschließt, viel zu sehr durch seine Bedeutung für das ihn enthaltende Ganze bedingt, als daß er es vertrüge, zu einem wirklichen Rahmen gemacht (oder durch einen solchen ersetzt) zu werden. Sofern sich das „Bild im Bilde" nicht zufällig in der genauen Mitte der größeren Bildeinheit befindet, ist die Isolierung schon perspektivisch unmöglich, und malerisch ist sie es in jedem Falle. Nur diejenige Kunst, die ihre Werke aus einem Material formt, in dem die Macht des Begriffes wohnt, gewährt die Freiheit, die Ordnungsprinzipien des Daseins selbst in die künstlerische Vergegenständlichung mithineinzunehmen und die Bindungen, die von ihnen ausgehen, zu relativieren, d. h. die Ansprüche, die sie auf die in ihnen gefaßten Inhalte haben, indem sie im einzelnen erfüllt werden, zu Inhalten einer höheren Einheit herabzusetzen. Nicht daß der Dichter nach Willkür mit der Zeit, die er gestaltet, verfahren könnte; z. B. macht *Riehl* feinfühlig darauf aufmerksam, daß die Enthüllung der vor Beginn eines Dramas liegenden Vergangenheit im Drama selbst „eine um so stärkere Kraft der Fortbewegung in der Richtung auf die Zukunft hin" fordert: die dramatische Darstellung würde andernfalls „die einheitliche Tiefe" verlieren, die Handlung würde stillstehen oder rückläufig zu werden scheinen.[24]) — Die letzten Jahre haben nun allerdings auf den Gebieten der Malerei und Graphik Versuche gebracht, den Wettbewerb mit der Dichtkunst zu erzwingen, zwar nicht das selbständige „Bild im Bilde" zu schaffen, aber den Raum und seine Ordnung — und mit ihm die Zeit — der Freiheit des Gestaltens gefügig zu machen: die *futuristische* Kunst zeichnet nebeneinander und ineinander, was bei Beobachtung der „Einheit des Raumes" unmöglich auf derselben Bildfläche erscheinen könnte. Von künstlerisch reiner Wirkung kann hier jedoch keine Rede sein: die Dynamik, die mit Pinsel und Radiernadel gebannt werden soll, muß in die Bildfläche doch nur hineingedacht werden. Die Aufforderung zu solcher intellektuellen Leistung aber kann ihre Gewaltsamkeit unmöglich verheimlichen.

Für die Dichtkunst ist die intellektuelle Überlegenheit über das Jetzt und Hier in dem begrifflich schon *vorgeformten* Material gegeben: dieses Material ist nicht passiv wie der Ton, den der Bildhauer knetet;

[24]) Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten, 298.

es erhält Form nicht lediglich durch den belebenden Hauch des Dichters: die *Sprachgemeinschaft*, der dieser angehört (als schöpferischer Mitträger, nicht als Produkt) hat, ehe *er* dichtet, selbst schon gedichtet und gedacht, und die Ausdrucksmöglichkeiten, die sie ihm bietet, sind durchwirkt von begrifflichen Erkenntnissen und Spannungen. Ähnlich wie der Schauspieler, der den Lear auf die Bühne zu stellen hat, ihn nicht aus einem indifferenten Material, sondern aus dem Eigenleben seiner Persönlichkeit, aus einem charakteristisch vorgeformten Material, formen muß, nimmt der Dichter in den Worten der Sprache eine Fülle von potentiellen und aktuellen Tendenzen und Ansprüchen auf.[25]) Goethes Verse „Im Grenzenlosen sich zu finden, Wird gern der einzelne verschwinden" setzen eine reiche Geistesgeschichte voraus, ohne die sie unverständlich bleiben müßten; in eine primitive Sprache wären sie nicht zu übersetzen. In ihrer originalen Fassung gehören sie zum Literaturgut des deutschen Volkes, wie der Lear eines Schauspielers zu den Gütern seines persönlichen Künstlertums gehört, also nicht der Lear im allgemeinen, sondern *sein* Lear ist. Jedes Gedicht ist Eigentum einer bestimmten Sprachgemeinschaft.

In der Sprache der Worte wird der Ausdruck des Erlebens (anders als in der Sprache der Töne oder der Farben) begrifflich eindeutig und damit ein Mittel zur geistigen Herrschaft über das Dasein und selbst über die Gesetze des Daseins. Schon in den Worten Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft ist etwas von Herrschaft über die Zeit, von selbstbewußter Dynamik des Geistes ausgedrückt. Durch die Mittel, die ihm die Sprache gibt, beherrscht der Dichter die Zeit, gewinnt ihr, dem Prinzip der eindeutigen Ordnung alles Geschehens, für die Darstellung des Geschehens Möglichkeiten kunstvoller Verschlingungen ab. Wohl hat in der Dichtkunst das logische Element seine Selbständigkeit eingebüßt.[26]) Wenn eine Dichtung ästhetisch wertvoll ist, hat sie kein theoretisches Ziel. Aber das ändert nichts daran, daß sich die Sprache in unlöslichem Zusammenhang mit den Erkenntniszielen bildet, die in der Sprachgemeinschaft angestrebt und erreicht werden, und daß erreichte Erkenntnisziele in der Sprache wirksam bleiben, auch wo diese dem Ausdruck künstlerischer Visionen dient. Nur geht ihre Wirksamkeit nun nicht mehr auf Erfassung von *Existenz* irgendwelcher Art. „Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten, der einen Ring von unschätzbarem Wert aus lieber Hand besaß. Der Stein war ein Opal . . .":

[25]) Vgl. Karl Voßler, Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte, Logos II (1911), 177 f.

[26]) Vgl. Benedetto Croce, Estetica [4], 4 f.

Den aus ihrem Zusammenhang gerissenen Worten läßt sich nicht entnehmen, ob sie Aussagen über geschichtliche Wirklichkeit sind oder ob sie in die Sphäre des ästhetischen Scheins gehören. Ihre Herkunft aus Lessings Drama entscheidet die Frage. Schein ist Negation der Wirklichkeit, des Zieles der logischen Leistungen als solcher. Alles das aber, was in der logischen Arbeit für die *Ordnung* des Weltbildes gewonnen wird, bleibt der Sprache auch im Munde des Dichters gewahrt, soweit es seiner Vision taugt, oder soweit er es gewahrt wissen will.

Der Dichter ist Herrscher über die Ausdrucksmittel, die ihm in der Sprache gegeben sind. Er kann seinen Dichtungen einen phantastischen Schauplatz geben, er kann sie aber auch in die Wirklichkeit stellen, wie er sie aus der Erfahrung kennt oder zu kennen glaubt. Immerhin ist seine Herrschaft über die Sprache nicht individueller Willkür überlassen. Das Logische steht in der Geschichte und verlangt in jeder Kulturgemeinschaft nach geradliniger Entwicklung. Indem sich die intellektuelle Arbeit in wachsendem Maße der Wirklichkeit bemächtigt, schaltet sie gedankliche Möglichkeiten aus, die für ein minder fortgeschrittenes Denken bezeichnend sind. Dieser Entwicklung kann sich der Dichter nicht entziehen: physiologische Anschauungen von der Art, wie sie Dante durch Statius vortragen läßt,[27]) würden sich einem neueren Dichter, auch wenn er seiner Phantasie jede Freiheit ließe, nicht mehr stellen. Doch soll das gewiß nicht heißen, daß das Begriffliche auch in der Geschichte der Dichtkunst in geradliniger Entwicklung wäre. Die logischen Aspirationen, die die Elemente der Sprache in sich haben, sind Mächte, denen der Dichter irgendwie Rechnung tragen muß, die er aber keineswegs lediglich positiv zu werten braucht. Für die Zwecke eines Lehrgedichts wird die bejahende Einschätzung überwiegen müssen. Überaus häufig aber sind in der poetischen Sprache die Worte derart verbunden, daß sie einander in logischer Beziehung darnieder halten, vielleicht einander in Unmöglichkeiten, in Widersprüche verstricken —, um eben dadurch über die dem verstandesmäßigen Denken zugänglichen Kreise emporzuleiten. Im Gebiet der Verstandeserkenntnis sind die Dinge als „Gegenstände" dem Ich entgegengesetzt, von ihm gelöst; das Erkennen ist kalt.

Aber wie jeder Künstler will der Dichter *erlebte* Wirklichkeit zum Ausdruck bringen. Das Erlebte ist den verstandesmäßigen Ordnungen unergreifbar. Die erlebte Wirklichkeit ist das Diesseits der Entgegensetzung des Subjekts gegen die Objekte, der Objekte gegen das Subjekt.

[27]) Purgatorio XXV.

Wenn vom Dichter gesagt wurde, daß er die Zeit beherrscht, so ist im Unterschied von jeder technischen, im Verstand begründeten „Zeitbeherrschung" (die nur innerhalb der Bindungen der Zeit ein Nutzbarmachen einzelner Zeitabschnitte, aber in keiner Weise Überlegenheit über die Zeit selbst bedeutet) an ein der Zeit gebietendes Gestalten zu denken. Der große Magier, heißt es bei Hofmannsthal, „sprach ein solches Du zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen, daß sie herkamen trauervoll und groß". Das Logische, Bedeutung Fixierende, ist Mittel für den Dichter; es gehört zu dem Material, aus dem er seine Kunstwerke formt: in diesen aber ist das Logische etwas Elementares, Beherrschtes; sie selber legen keine logische Bedeutung fest (die eine Beziehung des Subjekts auf ein Objektives, ein Verendlichtes wäre), sondern sind als Ausdruck von Erlebnissen Bestätigungen positiver Unendlichkeit. Selbst das Lehrgedicht ist Gedicht nur insofern, als es nicht lehrt, sondern den Gehalt einer Lehre zum Erlebnis werden läßt.

Der intellektuellen Haltung wird der Mensch zum individuellen Objekt. Diesem (gedachten) Menschen ist die Zeit die individuelle Ordnungsform seiner Lebensgeschichte: was er getan hat und was ihm widerfahren ist und was er zu tun beabsichtigt, trägt er in seinem ihm persönlich eignen Zeitbewußtsein. Allein kein menschliches Leben ist ohne Gemeinschaft menschlich: der Mensch hat nicht bloß mit Objekten, mit Endlichkeiten zu tun. Gemeinschaft wird diesseits der Objekte erlebt. Die Lebensläufe schlingen sich ineinander. Mit ihnen auch die wirklichen Zeitlinien. Zu gemeinsamen Erlebnissen führen getrennte Vergangenheiten; wo immer ein Mensch an einem andern innern Anteil nimmt, nimmt er ein Stück von dessen Zeitlinie in die eigene auf, die auf solche Art zu einem nicht wenig verwickelten Gebilde wird. Vielmehr — als Gebilde, d. h. als individuelles Objekt, läßt sie sich nicht erfassen: mit seinem konkreten, seinem erfüllten Zeitbewußtsein ist der Mensch nicht Individuum: mit ihm steht er in überindividuellen Zusammenhängen; mit ihm trägt er am Schicksal andrer, wie andere an dem seinigen mittragen. — Ein *Gedicht* nun beansprucht als Werk einer Zeitkunst für sich selbst eine gewisse Spanne Zeit; es braucht sie, um gesprochen oder gehört zu werden. Aber der Gehalt, der in ihm laut wird, ist nicht zeitlich begrenzt, sondern unendlich. Und wenn das Gedicht menschliches Leben darstellt (was es in einem hintergründigen Sinne immer tut), so ist wie in einem Menschenleben Wesentliches aus vielen Zeitlinien in der Einen Zeit zusammengefaßt. Im *Drama* stehen verschiedene Personen sichtbar zugleich auf der Bühne, und jede spielt zugleich mit den andern ihre Rolle; der Zuschauer faßt

das Zusammenspiel auf und erfreut sich an der Verwicklung. Ist die *Einheit von Zeit und Ort* gewahrt, so ist die Verwicklung durchsichtig, die Handlung einfach (vorausgesetzt, daß keine Verkünstelungen das Stück entwerten).[28]) Reichere Möglichkeiten des Gestaltens erschließt sich der Dichter, und sein Werk wird ein umfassenderes Symbol der Wirklichkeit, wenn er sich nicht an jene Regeln bindet. Die einzige Einheit, die gewahrt werden muß, ist die künstlerische. Das Kunstschaffen gewinnt an Freiheit der Form und an Fülle des Inhalts, wenn konventionelle Regeln gesprengt werden. In diesem Falle der Einheiten der Zeit und des Ortes bedeutet ihre Ablehnung die Möglichkeit, die Charaktere mit ihren persönlichen Zeitlinien, die sich im Drama ineinanderflechten, viel ungehemmter und einläßlicher zu zeichnen: sie erhalten größeres Eigenrecht —, doch nur damit das Ganze um so tiefer und um so reicher erscheine: die Wirklichkeit ist tief und reich. Die französische Lehre von jenen Einheiten wollte die Wirklichkeit faßbarer zeigen, als sie ist: so mochte sie freilich das Wohlgefallen noch eines Friedrich Nicolai erregen.[29])

Man hat gegen *Lessing*, den großen Bekämpfer der Lehre, gesagt, er sei nichts weniger als radikal gewesen, er habe sich begnügt, den Regeln der Franzosen andre Regeln entgegenzusetzen.[30]) Das ist auch nicht unrichtig. Doch ist auf einen bezeichnenden Unterschied zwischen den von ihm bekämpften und den von ihm verfochtenen Regeln aufmerksam zu machen. — In einer (unmittelbar allerdings nur auf die bildende Kunst zielenden) gewichtigen Abhandlung *Wölfflins* steht über das typische Verhältnis des Germanen und des Romanen zum Gesetzmäßigen, zur Regel der Satz: „Der Deutsche versteckt sie, der Romane offenbart sie.“[31]) Die Regeln, gegen die sich Lessing gekehrt hat, lagen offen am Tage — ja allzu offen, widerlich entblößt durch den Inhalt, der, uneins mit ihnen, ihnen nur verlogene Ehren erwies. Was Lessing besonders empörte, war ja, daß man zwar die Szene während des ganzen Schauspiels ungeändert ließ und so tat, als ob das ganze Geschehen an Einem Tag statt habe, daß aber die Vorgänge auf der Bühne zu der hochachtungsvoll innegehaltenen Form schlecht stimmten: „Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich beobachten.“[32])

---

[28]) Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 44.—46. Stück.

[29]) Abhandlung vom Trauerspiele 1757; abgedruckt in „Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel“, hrsg. v R. Petsch (Philos. Bibl., Leipzig 1910), 15 ff.

[30]) B. Croce, Estetica [4], 516/17 mit Berufung auf die Hamburgische Dramaturgie, 96. und 101.—104. Stück.

[31]) Italien und das deutsche Formgefühl, Logos X (1921), 256.

[32]) Hamburgische Dramaturgie, 46. Stück.

Die Regeln aber, für die Lessing gesprochen hat — die recht verstandenen Aristotelischen —, sind verborgen, und nur durch langes Studium der dramatischen Dichtkunst glaubte er ihren Sinn begriffen zu haben. Wahr und gewiß, meinte er, seien sie wie die Elemente des Euklides, „nur freilich nicht so faßlich".[33])

Der Germane, dem „die Welt des Verflochtenen, Irrationalen, Geheimnisvollen Heimat ist",[34]) findet die in die Lehre von den „Einheiten" gezwängten Schauspiele der Romanen zu durchsichtig, als daß sie ihm als Symbole des Wirklichen genügten. Das Ringen mit dem Unendlichen verträgt keine Regeln, am wenigsten solche, deren Befolgung sich den Sinnen aufdrängen muß. Zu dieser Haltung stimmt auch die etwas gedämpfte Schätzung, die der Deutsche der romanischen Musik entgegenzubringen pflegt. Ganz anders stellt er sich zur Malerei, Skulptur und Architektur der Italiäner und Franzosen. Der Zusammenhang, dem die angeführten Worte *Wölfflins* entnommen sind, lautet: „Wem die Welt des Verflochtenen, Irrationalen, Geheimnisvollen Heimat ist, dem wird die reine Linie, die klare Form einen Eindruck machen, den der Italiäner kaum zu begreifen imstande ist. Die Stille südlicher Architektur wirkt im Norden mit einer Idealität, als ein Eingehen in den Frieden nach ewiger Unrast, wie im Lande selber nicht. Und tritt nun jene Schönheit des wohlproportionierten Raumes und der völlig durchgebildeten und gelenkigen Form dazu — in einer edlen Säulenhalle etwa —, so empfinden wir das wie ein Wunder und als eine Erlösung aus dumpfen gebundenen Zuständen... Die »Reinheit« der Form hat für uns einen besondern Sinn: wir empfinden sie nicht nur als begehrenswert, sondern als etwas, was eigentlich in der realen Welt keine Existenz haben kann, und was darum, wenn es auf Augenblicke erscheint, so seltsam und überirdisch wirkt..."[35]) Woher dieser Gegensatz in der Einschätzung der redenden und der bildenden Kunst der Romanen? Es wurde oben darauf hingewiesen, daß die Lehre, jedes echte Kunstwerk sei ein Symbol des Alls, eine einschränkende Auslegung nötig hat: das All ist dem Menschen nur in der polaren Spannung von Sein und Tun, von Natur und Geschichte (oder wie immer man formulieren mag) erfaßbar. In den Raumkünsten herrscht das Statische, die zeitlose Selbstbejahung des Seins, die ruhende Proportion, in den Zeitkünsten das Dynamische, die um den Sinn des Lebens kämpfende Be-

[33]) Ebenda, 101.—104. Stück.
[34]) Wölfflin, Logos X, 253.
[35]) Ebenda, 258 f.

wegung, die überzeitliche Unruhe. In den Werken der bildenden Kunst kann das Ringen um die Tiefe der Welt, das Ringen um Gott, unmöglich vollen Ausdruck finden —: es fehlt diesen Künsten nichts, wenn sie nicht von solchem Ringen künden oder doch nicht mit solcher Eindringlichkeit, mit solcher Wucht von ihm künden, wie das die Fugen Bachs, die Sinfonien Beethovens, die Dramen Shakespeares, Goethes, Kleists, Hebbels tun. Der Deutsche verlangt in den Straßen, auf den Plätzen, in den Museen Italiens keine Sinfonien und Dramen. Das aber, was er da findet, ergreift ihn als Offenbarung der Vollkommenheit des Seins, wie es die bildende Kunst seiner Heimat nicht zu tun vermag: denn die ist von Menschen geschaffen, deren ganze Lebensrichtung viel zu mächtig von jenem andern Pol angezogen war, der nun einmal germanischer Art der wichtigere ist. „Für uns", sagt Wölfflin, „liegt das Wesentliche nicht in der bleibenden Form, sondern in dem, was geschieht."[36])

Die begrifflichen Mittel, durch die die Dichtkunst das konkrete Dasein beherrscht, fehlen in der *Musik*. Die Musik gibt keine eindeutige Bezeichnung eines Daseins (davon, daß der Komponist eine solche an bestimmte Tonfolgen heften kann, sei hier noch abgesehen: es handelt sich da nicht um Unmittelbarkeit musikalischen Ausdrucks, sondern um eine durch die Reflexion gelenkte Verwertung musikalischer Effekte). Im musikalischen Erleben nimmt reine (nicht nach außen bezogene) Innerlichkeit die Töne auf und erlebt in ihnen eine Bereicherung ihrer selbst. Wohl kommt der Reichtum der Tonstücke aus den Lebenskämpfen der Komponisten. Aber der musikalische Ausdruck enthält nichts von der Konkretheit bestimmter Kämpfe. Das konkret Bestimmte darzustellen bedarf es der begrifflichen Eindeutigkeit. Und von dieser ist in der Sprache der Töne nichts. Aber das Tonstück ist Symbol nicht minder als das Gedicht. So muß es und müssen seine Sätze, seine Perioden, seine Themen auch Bedeutung haben. Bedeutung ohne Eindeutigkeit. In Ermangelung eines besseren sei das Wort „Unbestimmtdeutigkeit" gewagt. Oben wurde schon von der unendlichen Problematik gesprochen, die den Sinn des Lebens, die wesenhafte Erfüllung der Zeit umfängt. Der Sinn, die Geistigkeit des Lebens ist Selbstgestaltung; nichts ist dem Geist gewisser, als daß er sich nur dadurch als Geist erweisen kann, daß er sich gestaltet. Alles aber, was er tut, um sich zu verwirklichen und sich zu bewähren, ist problematisch. Die ganze Geistesgeschichte redet davon, daß alle Gestalten, in die er eingegangen ist, nur

[36]) Ebenda, 255.

relatives Recht gehabt haben. Die Fragen, auf die die Taten des sich gestaltenden Geistes antworten, sind nicht *bestimmt* gestellt: sie sind *unbestimmtdeutig*. Die Taten aber, in denen sich der Geist verwirklicht, haben konkrete Bestimmtheit: darum geraten sie zu kurz, gemessen an der unbestimmtdeutigen Aufgabe der Menschheit. Alle die verschiedenen Kulturen, von denen die Menschheitsgeschichte weiß, sind Versuche, der in ihrer Ursprünglichkeit jeder konkreten Bestimmtheit ermangelnden Aufgabe, das wesenhaft Menschliche zu verwirklichen, eine Lösung zu geben. Und in jeder Kulturkrise wird die Bedingtheit, die Zufälligkeit, die nur relative Berechtigung der bis dahin in Geltung und Ehren gehaltenen bestimmten Kulturgestaltungen schmerzlich bewußt. In ihrer Tiefe ist die Geistigkeit, die reine Menschlichkeit, unbestimmtdeutig. *Daß* das Leben durch Selbstgestaltung bedeutungsvoll werden muß, ist gewiß. Aber schlechthin alles konkret Bestimmte, was getan werden kann, um der Zeit substantielle Erfülltheit zu geben, ist dem Suchen der Menschheit überlassen und bleibt problematisch. Die Kriterien selbst, nach denen über den Wert des Gestalteten nicht nur, sondern auch der Tätigkeit des Gestaltens in ihrer konkreten Richtung und Bestimmtheit geurteilt wird, stehen in der Geschichte, und ihre Fixierung gehört mit zu den immer wieder ihre Problematik hervorkehrenden Aufgaben. Im Gestaltlosen, „Vorgeschichtlichen" zu verharren, ist dem Menschen unmöglich: er wird menschlich nur in der Geschichte. Der Mensch ist der Schätzende. Der unbestimmtdeutige Grund seiner geistigen Kräfte selbst fordert Verwirklichung seiner Möglichkeiten. Aber in die Geschichte und ihre Schätzungen eintreten bedeutet eine Tragödie, und in der Tiefe bleibt dem Menschen eine Trauer wie über ein verlorenes Paradies, in dem seine Freiheit nicht bloß die andere Seite seiner Bedingtheit, seiner Gebundenheit war. „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort, sie sprechen alles so deutlich aus" (Rilke). Von jenem Paradies, jener noch nicht eindeutig und damit hart gewordenen Welt in Worten zu sprechen, ist Verlegenheit. Aber wo das Wort zu bestimmt, zu eindeutig, zu sehr den aufweisbaren, feststellbaren Bedingtheiten angemessen und darum ungenügend ist, da hat die Musik ihre eigensten Rechte. Von jenem unbestimmtdeutigen Grunde dessen, was den Menschen menschlich macht (nicht bloß im ethischen Sinne), künden alle echt musikalischen Inspirationen. Die ganze Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit des sich in der Geschichte formenden Geisteslebens steigt aus jenem Grunde auf; die Musik offenbart ihn diesseits der Konkretisierungen, diesseits der Eindeutigkeiten, doch keineswegs chaotisch.

Hans Pfitzner hat in tiefdringenden Darlegungen über den Unterschied zwischen Dichtwerken und musikalischen Kompositionen hervorgehoben, daß dort der Verlauf wesentlich ist, weil die dichterische Idee erst durch ihn greifbar wird, während in der Musik der entscheidende Reichtum so sehr in den Themen, den Einfällen liegt, daß der Verlauf akzidentell wird. Das Verhältnis der *einzelnen Stellen* zum ganzen Werk ist daher in den beiden Künsten durchaus verschieden.[37]) Die musikalischen Einfälle — Pfitzner nennt sie „das, wozu keine Verbindung führt", „Geschenke", die den, dem sie zuteil werden, selber erstaunen,[38]) — sind in ihrer „Unmeßbarkeit" Offenbarungen jenes Unbestimmtdeutigen, das dem Bestimmten, dem Meßbaren, dem in der Welt Verbundenen, zugrunde liegt. Durch die „Weltverbundenheit" der Dinge aber, heißt es in seiner bedeutenden Schrift von *Paul Tillich*, muß der hindurchsehen, dem sich ihre existentielle Tiefe, ihr Seinsgrund, erschließen soll.[39]) Die Musik kennt diesen Grund als die Heimat der Seele — der Seele, die von ihr geschieden, die eingegangen ist in die Welt, die unter den Eindeutigkeiten, den Relativitäten eine zweite Heimat sucht, in ihrer Tiefe aber ihnen fremd bleibt. Mancherlei Möglichkeiten stehen der Musik offen: sie kann die gestalteten Dinge der äußeren Welt umspielen, umtanzen, liebkosen: auch sie sind ja aus dem Urgrunde, auch sie haben ihre Tiefe und sind in ihr nichts andres als die Seele selbst: die eindeutige Bestimmtheit ist nur Oberfläche, nur Außenseite. Oder sie kann das in Natur oder sozialem Dasein hervorbrechende Urleben selbst zum Ausdruck bringen — nicht seine materielle Daseinsbestimmtheit (auch die naturalistischste Programmusik ahmt das Pferdegetrappel nicht derart nach, daß es mit wirklichem verwechselt werden könnte), aber jenes Absolute, das *im* Endlichen und Relativen (nach *Schellings* Ausdruck) „die unendliche Affirmation seiner selbst" ist: durch das eindeutig Bestimmte hindurch, an das sie denken läßt, offenbart sie die „aktuelle Unendlichkeit".[40]) Oder sie kann in grenzenloser Sehnsucht an allem positiv Gestalteten vorbei tönen: das Höchste, Heiligste, am mächtigsten an das Menschenherz Rührende, hat man mit Grund gesagt, sei in den langsamen inneren Sätzen der klassischen Orchester- und Kammermusik niedergelegt.[41])

---

[37]) Vom musikalischen Drama (München, Verlag Süddeutsche Monatshefte 1915), 104—115.

[38]) A. a. O., 97. 100.

[39]) Das Dämonische (Tübingen, J. C. B. Mohr 1926), 10.

[40]) Sämtl. Werke (1856—61) I, VII, 157 und 159.

[41]) J. Gehring, Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung, 58.

Die *Programmusik* vollzieht eine Annäherung an die Malerei. „Mehr Empfindung als Tongemälde" schreibt *Beethoven* mit Bezug auf die Pastoralsinfonie — eine gefährliche Grenze anzeigend, die er beachtet wissen will. „Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert."[42]) Die Gefahr ist, daß die malende Musik im Versuch, das sinnlich begrenzte Einzelne möglichst getreu nachzuahmen, aufhört, der aktuellen Unendlichkeit Ausdruck zu geben; daß sie zum unkünstlerischen Spielen mit künstlerischen Mitteln wird. Denn der malenden Musik (und Gleiches wäre von der malenden Dichtkunst zu sagen) sind die Möglichkeiten verschlossen, durch die der Maler das sinnlich Begrenzte, das er auf die Leinwand bringt, zum Symbol des Unendlichen macht. Dieser gibt seinem Werk die Geschlossenheit, durch die es eine symbolisch sinnvolle Welt für sich wird, im Nebeneinander des Raumes. Das ästhetische Erlebnis setzt voraus, daß dieses ruhende Nebeneinander als anschauliche Einheit erfaßbar ist. Und in dieser Einheit *zielen* die Linien und Farben nicht nach außen — sie sind von Anfang an äußerlich —; was aber an Bewegung, an Rhythmus in ihnen ist, entfernt sie nicht vom Betrachter, sondern vereinigt sie mit ihm, weil er diesen Rhythmus als in ihm selbst schwingende Bewegung erlebt, als Bewegung, die den Abstand zwischen ihm und dem Bild aufhebt. Im Bilde selbst (im ästhetisch erlebten Bilde) ist Konzentration, Zusammenschluß der Teile, — ein Wechselverhältnis, das im ruhenden Nebeneinander Unerschöpflichkeit zu entfalten vermag und so das Äußere zum Gleichnis des Unendlichen, zu einer in sich geschlossenen Welt werden läßt. Ein solches Nebeneinander, in dem das Gemalte sich auswirken dürfte, ist für den mit Tönen malenden Komponisten überhaupt nicht da. Seinem Nacheinander des hörbar Werdenden aber fehlt die Möglichkeit, sich zu einer künstlerisch sinnvollen, d. h. ins Überzeitliche weisenden Einheit zusammenzuschließen, schon darum, weil die malenden Töne die verhängnisvolle Richtung auf äußeres Sein oder Geschehen haben: sie *sind* nichts Äußeres, bezeichnen auch nicht (wie das gemalte Haus, der gemalte Baum) durch sich selbst ein Äußeres, aber sie *zielen* nach außen, sind nach außen gerichtet — und entfliehen so der musikalischen Zusammenfassung.

Indessen ist das äußere Ziel, auf das sie hinweisen, mit den Mitteln der „unbestimmtdeutigen" Kunst nicht eindeutig zu bezeichnen. Die Tonmaler haben deshalb, um ihr Programm unmißverständlich zu machen, nicht selten die Worte der Sprache zu Hilfe genommen. So

[42]) Beethovens persönliche Aufzeichnungen, gesammelt von A. Leitzmann (Leipzig, Insel-Verlag), 9.

konnte die intellektuelle Tätigkeit, der das äußere Nacheinander keine Schwierigkeiten bereitet, mit ausdrücklicher Legitimation des Komponisten eintreten und die nach außen zielenden Tonfolgen oder vielmehr die von ihnen gemeinten Vorstellungen äußerer Dinge und Geschehnisse zusammenbinden. Intellektuelle Vereinigung eines äußeren Nacheinander heißt ursächliche Verknüpfung. Solche Vereinigung ist freilich endlich: dem Intellekt wird die Unendlichkeit kein Gegenstand. Und nichts als endliche, also unkünstlerische Einheit kommt zustande, wenn das Programm einer Tonmalerei z. B. durch den Begriff (nach *Croces* guter Terminologie: durch den Pseudobegriff) „Gewitter" festgelegt wird. Künstlerisch ist die Einheit von Tonfolgen nur, soweit diese nicht nach außen zielen, sondern unmittelbarer Ausdruck eines Erlebens sind. Dieses Erleben mag immerhin das eines Gewitters sein; die Seele mag die Gewalt, mit der das Naturgeschehen wirkt, in ihrer Innerlichkeit spüren, sie mag sich im Bann der Naturmacht fühlen und in Tönen und Rhythmen schwingen, die sie von dieser Macht empfängt. Aber was der Komponist ausdrückt, ist nicht die äußere Natur selbst, sondern ist in jeder Note seelisches Erleben. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei": die Anweisung Beethovens spricht aus, was für die musikalische Möglichkeit einer programmatischen Darstellung entscheidet. *Pfitzner* hat es mit Recht abgelehnt, daß die Pastoralsinfonie „im Sinne eines kontinuierlichen Vorgangs" gedeutet werden dürfe. „Wie müßte einen, der in Musik einen *Vorgang* sucht, jede Wiederkehr, zumal die der Reprise, stören!"[43]) Es ist im Grunde ähnlich gemeint, wenn *Erhart Ermatinger* die Sinfonia domestica von Richard Strauß mit den Worten in Schutz nimmt: „Dieses Werk ist aus dem Erlebnis einer natürlich bedingten, gesellschaftlichen Einrichtung entsprungen — aus dem Erlebnis der Familie als einer sittlichen Form des menschlichen Zusammenlebens,"[44]) oder wenn *Max Steinitzer* über die Alpensinfonie desselben Meisters schreibt, daß sie „*seelische* Vorgänge, innere Erlebnisse einer schöpferischen Persönlichkeit in der natürlichsten, eigensten Sprache, der Musik" darstelle.[45])

Den in der polaren Entgegensetzung der beiden Künste begründeten Unterschied zwischen Musik und Malerei hat von ihrer Seite her auch die Malerei zu überwinden versucht.[46]) Polarität bedeutet nicht nur Trennung, sondern auch Zusammengehörigkeit. Diese kann betont wer-

[43]) Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz (München, Verlag Süddeutsche Monatshefte 1920), 138.
[44]) Bildhafte Musik (Tübingen, J. C. B. Mohr 1928), 19.
[45]) Eine Alpensinfonie, Thematische Einführung (Leipzig, Leuckart), 3/4.
[46]) Vgl. bes. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst [3] (München, Piper 1912), 37.

den, und hier, wo die Tendenz nicht wie bei der Tonmalerei von innen nach außen, sondern von außen nach innen, vom Ausdruck des Ausdrucks zum Ausdruck des Wesens geht, braucht der Erfolg nicht künstlerisch fragwürdig zu sein: in der *expressionistischen Malerei* steht er vor Augen. Allein wenn hier auch der Gegensatz zwischen Malerei und Musik viel verloren hat (ein expressionistisches Porträt kann an Unbestimmtdeutigkeit, aber auch an seelischer Eindringlichkeit mit der Musik wetteifern), so bleibt doch die polare Spannung darin in Kraft, daß die Malerei ihre Werke als äußere im Raume zeigt, während die musikalischen Eindrücke als solche (d. h. abgesehen von den psychischen Begleiterscheinungen, die sich ihnen bei manchen musikalischen Menschen gesellen — Linien, Flächen, Farben — und die für die musikalische Bewertung nichts zu besagen haben) lediglich in der geistigen Innerlichkeit empfangen werden.

Die polaren Gegensätze von innen und außen, Zeiterfüllung und Raumerfüllung begründen für zusammengehörende Gruppen von Werken und Schaffensrichtungen die Möglichkeit prinzipieller Charakterisierungen: die formalen Strukturen sind deutlich verschieden. Aber die kunstgeschichtliche Forschung (im weitesten Sinne des Wortes Kunstgeschichte) braucht weitergehende Unterscheidungen. Die Möglichkeit, auch auf diese einzutreten, ergibt sich für die Ästhetik unter *naturphilosophischen* Gesichtspunkten. Irgendwie ist jedes Kunstwerk aus einem *Material* gestaltet, das die Natur bietet und dessen Ausdrucksfähigkeit schon von ihr offenbar gemacht ist. Auch wo der Künstler das Material als indifferent gegen die Form, die er ihm gibt, behandelt, gilt es ihm nicht als toter Gegenstand, dem er als selbstbewußtes Ich gegenüberstände: die intellektualistische Kluft würde von dem naturhaften Grund der künstlerischen Visionen trennen; solche stellen sich nur, wo das gestaltende Ich sich in seinem Material erlebt. Das ausdrucksstarke Leben der Natur ist auch in dem Künstler da, und in seinem durch die Problematik des Geistes erhöhten Erleben des Stoffes gewinnt es bestimmte neue Möglichkeiten, nimmt es neue, besondere Richtungen. Die Natur gestaltet aus Holz die Formen der Bäume, und gewiß sind diese Formen ausdrucksvoll. Doch geben sie von Freiheit nur Andeutungen: das Leben, das sich in ihnen ausspricht, scheint festen Schemata verhaftet zu sein. Immer wieder kehrt die Bewegung der Natur (wie Schelling[47]) gezeigt hat) in sich selbst zurück; ihre Typen des Gestaltens bleiben dieselben: sie kommt nicht über sich selbst hinaus. Das Reich, in dem das Über-sich-selbst-Hinauskommen statt hat, ist das Reich der

[47]) Sämtliche Werke I, VIII, 229—31.

Geschichte. Der Holzbildhauer erlebt im Holz die Möglichkeit, dem menschheitlichen, dem sozialen Leben, an dessen derzeitigen Problemen er selbst mitträgt, Sinnbilder zu schaffen. In den Werken eines Tilman Riemenschneider scheint sich das Letzte, was dem Material des Lindenholzes an Ausdrucksfähigkeit innewohnt, zu offenbaren, und zugleich offenbart sich in ihnen die Epoche. So ist das Brausen des Sturmes und ist der Gesang der Vögel, ist das Spiel der Mücken und das der Geißlein ausdrucksvoll: aber auch hier ist noch keine Geschichte: der Künstler aber erlebt die Ausdruckskraft, die sich in solchem Naturwirken äußert, in sich selbst als eine in Freiheit beherrschbare; er eignet sie der Geschichte zu.

Eine begrifflich strenge Gliederung ist von der Natur so wenig wie von der Geschichte möglich. Darum gibt es auch kein begrifflich befriedigendes *System der Künste.* Im Lauf der Geschichte werden immer wieder neue Möglichkeiten entdeckt, dem von der Natur Gegebenen (oder aus ihren Hervorbringungen Hergestellten) künstlerische Wirkungen abzugewinnen: neue Stoffe finden Verwendung, neue Verbindungen künstlerischer Mittel zeitigen neue Effekte. Alle Stoffe, alle Mittel haben ihre Natur und in ihr ein Prinzip ihrer Ausdrucksrichtung. So müssen sich für die einzelnen „Künste", d. h. für die Verwendung bestimmter Stoffe, Schranken sowohl technischer wie rein ästhetischer Art zeigen, die einen gegen das Unmögliche, die andern gegen das Geschmacklose abgrenzend. Allerdings ist hierzu zu bemerken, daß die ästhetischen Grenzen in der geschichtlichen Bewegung selbst beweglich sind: die großen Neuerer erscheinen ihren Zeitgenossen in der Regel geschmacklos.

Noch in einem anderen Sinne bestimmt der Geschmack Grenzen für einzelne „Künste" oder künstlerische Sondergebiete. Nicht nur der Stoff, aus dem Kunstwerke gestaltet werden, auch die künstlerische *Form* begründet Unterscheidungen, die der Kunsthistorie geläufig sind, — die Form selbstverständlich nicht als allgemeine, sondern bezogen auf den ästhetischen Sinn bestimmter typischer Aufgaben. Die Unterscheidungen, die sich von hier aus ergeben, decken sich vielfach mit den vom Material hergenommenen (z. B. wenn die Glasmalerei als ein Gebiet mit besonderen ästhetischen Problemen begriffen werden soll); doch ist das nicht überall der Fall. Die *Wandmalerei* bietet ästhetische Aufgaben besonderer Art darum, weil sie ebensosehr Malerei wie Architektur ist (ihre Bildfläche ist nicht *an* der Wand, sondern sie ist selbst Wand). Wenn Croce davon spricht, jedes Kunstwerk fasse alle sogenannten „Künste" in sich, es sei Malerei und Architektur — und

Skulptur und Dichtung und Musik zugleich, so hat das gewiß einen Sinn, aber nicht den, der hier in Frage steht. Die Wandmalerei ist ohne Einschränkung Malerei, aber auch ohne Einschränkung Architektur, Gestaltung der baukünstlerischen Wirkung der Wand, Fortsetzung des vom Architekten begonnenen Werkes mit andern architektonischen Mitteln; was dagegen an Dichtung und Musik und Skulptur in ihr ist, ist vom Architektonischen und Malerischen beherrscht. Die Wendung „ohne Einschränkung" soll allerdings nicht in Abrede stellen, daß in der Wandmalerei gewisse malerische Möglichkeiten unmöglich sind; sie bezieht sich darauf, daß in dem Wandbild alles als Malerei und alles als Architektur gewürdigt werden muß. Die Malerei wäre schlecht, wenn die Rücksicht auf die andere Kunst nicht zuließe, sie als Malerei restlos ernst zu nehmen. Aber wenn der zur Ausführung eines Wandbildes berufene Maler nicht damit beginnt, daß er sich in die vom Architekten schon geleistete Gestaltung der Wand hineinlebt, und wenn sich nicht in jedem Pinselstrich das Verständnis für die Sprache der vorgefundenen Architektur auswirkt, deren Intentionen es weiterzuführen gilt, so wird das Werk mißraten. Dabei handelt es sich nicht lediglich um die Anpassung an den besondern Stil des zu schmückenden Raumes: ganz allgemein für die Wandmalerei Verbindliches kann gesagt werden. Eine in die Tiefe führende Perspektive z. B. ist ästhetisch unerfreulich, weil sie die Architektur verleugnet. Das Tafelbild darf solche Perspektive aufweisen: dieses ist nicht selbst Wand, sondern hängt an ihr, durch einen Rahmen deutlich von ihr abgegrenzt und verselbständigt. Es ist der ästhetische Sinn der Wandmalerei, der die angegebene Grenze zieht; und diese Grenze gilt, wenn auch im 19. Jahrhundert viele Wände in Kirchen und Palästen mit Bildern bemalt worden sind, die nichts von ihr erkennen lassen.

Noch ein Beispiel mag zeigen, wie über die Verschiedenheit des zur Verwendung kommenden Materials hinweg aus dem Sinn der künstlerischen Form bestimmte Grenzen einer Kunst hervorgehen können: die *Rundplastik*. Von den Schwesterkünsten Reliefplastik und Malerei ist sie dadurch formal unterschieden, daß die Umrisse der dargestellten Gestalt zugleich die Umrisse des Kunstwerks sind. Nun macht der ästhetische Schein jedes Kunstwerk zu etwas sich selbst Genügendem, in sich Befriedigtem. Auf dem vom Maler geschaffenen Porträt ist nicht der Dargestellte selbst, sondern erst dieser zusammen mit seinem Hintergrund das in sich geschlossene Kunstwerk. In der Plastik aber wird der Dargestellte selbst zu einem jeder Abhängigkeit enthobenen Wesen: die Plastik vergöttlicht. Wenn die Plastik, sagt *Schelling*, „nur *sich selbst*

und ihren besonderen Forderungen genügen will", muß sie Götter darstellen.[48]) Plastische Gestalten sind, als solche, Träger eines höchsten Lebens. Auch Tiergestalten werden, wo sie in der Befreiung erlebt sind, die die Plastik gewährt, zu Gottheiten; man sehe die Sperber, Löwinnen, Affen der Ägypter. Baumstümpfe und dergleichen aus Gründen statischer Notwendigkeit angebrachte Gegenstände stören regelmäßig die Einheit des Werkes: das pflanzliche Leben ermangelt der Intensität, die die Rundplastik fordert: es ist zu still, zu ohnmächtig, zu unfrei. Freilich ist dem Plastiker wie jedem Künstler die Möglichkeit gegeben, daß er sein Können zu willkürlich gesetzten Zwecken nutzt: es ist nicht schwer, den Ausdruck der Göttlichkeit vorzuenthalten; vielen Werken fehlt die innere Erfüllung der anspruchsvollen Form: der ästhetische Sinn der Rundplastik ist in ihnen nicht gewahrt. — Indessen kommt noch ein ganz anderes, der subjektiven Willkür enthobenes Moment in Betracht, wenn das Weniger-als-Göttliche, das doch auch in vielen hochwertigen Plastiken dargestellt ist, begriffen werden soll. Mit Recht hat man auf die alle Einzelformen bindende Gewalt des Blockes hingewiesen, aus dem der Bildhauer sein Werk herausholt. So sieht *Herman Nohl* in allen groß wirkenden Skulpturen Symbole des „metaphysischen Gesetzes unserer Existenz, das keinen entrinnen läßt und das auch den sich dagegen Erhebenden noch bestimmt". Er findet in den Plastiken einen „wehmütigen Zug, der aus Resignation in ein Schicksal stammt".[49]) Beides ist durch die Form der Plastik gefordert, die Vergöttlichung und die Bindung; der ästhetische Sinn der Plastik steht in dieser polaren Spannung. In der Kunstübung können die Momente auseinandertreten und Bindung oder Vergöttlichung unfühlbar werden. Sie können sich aber auch vereinigen: man erinnere sich an Werke Michelangelos, etwa die Sklaven — nicht Götter, aber Titanen, Übermenschen trotz ihrer Fesseln.

3. DIE KÜNSTE IN DER GESCHICHTE.

Jedes Kunstwerk ist autonom, eine dem ästhetischen Scheine nach in sich geschlossene Welt mit eignen Gesetzen. Ästhetische Verwandtschaften bestehen gleichwohl. Für das künstlerische Erleben und die künstlerische Beurteilung ist es keineswegs gleichgültig, ob ein Kunstwerk den Raum oder die Zeit oder beide erfüllt, ob es zum Auge oder

[48]) Sämtliche Werke I, V, 621; vgl. K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik (Leipzig, Brockhaus 1829), 323.

[49]) Über den metaphysischen Sinn der Kunst, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I (1923), 364 f.

zum Ohr redet, ob es aus diesem oder aus jenem Material gestaltet ist usw. Insofern ist *Walzel* zuzustimmen, wenn er im Gegensatz zu denen, die „allen Wert auf das Einmalige eines Kunstwerks legen", auch den Momenten Rechnung getragen wissen will, die die Kunstwerke miteinander verbinden.[50]) Wenn er freilich glaubt, es ließen sich „vom Betrachten und vom Betrachter anderer Künste die Griffe lernen, durch die das Wesentliche [!] im Kunstwerk des Dichters besser erfaßt wird",[51]) so kann ihm nur in sehr knappem Maße beigepflichtet werden: das Verhältnis der verschiedenen Künste zueinander ist zu sehr von Problemen beschwert. „Wer ein Kunstwerk als Ganzes erleben will, sieht sich dem Gegensatz von Künsten des Neben- und des Nacheinander rasch entrückt."[52]) Mag sein; aber danach wird er an wichtiger Stelle den Gegensatz langsam wieder finden.

Für die Sprache der *bildenden Kunst* hat *Wölfflin*, wie man weiß, fünf „Kategorien"-Paare aufgewiesen — Paare: denn diese Sprache tönt in den verschiedenen Epochen nicht gleich: die Kategorien sollen tiefe Gegensätze ihres geschichtlichen Lebens feststellen. Ihre Untersuchung geht vom Stilgegensatz der Renaissance und des Barock aus; hinter dem Gegensatz der künstlerischen Darstellungsart wird ein solcher der *weltanschaulichen Haltung* der Epochen erkennbar. Die in grundsätzlicher Strenge zu fassende Verschiedenheit der Formensprache der beiden Zeitalter kommt aus anderem Welt- oder Wirklichkeitserleben. Wölfflin stellt den Gegensatz des Linearen und des Malerischen voran. Der Gegensatz hat „kategoriale" Bedeutung: er greift in eine andere Tiefe als etwa der Unterschied größerer oder geringerer Bewegtheit des Ausdrucks: für diesen gibt es einen einheitlichen Maßstab, für jenen nicht.[53]) „Der große Gegensatz des linearen und des malerischen Stils entspricht einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt... Erst der malerische Stil kennt eine Schönheit des Körperlosen. Aus dem verschieden orientierten Interesse an der Welt entspringt jedesmal eine andere Schönheit."[54]) Ein anderes Kategorienpaar, unter dem der Gegensatz derselben Zeiten gefaßt wird, ist das der geschlossenen und der offenen Form (des Tektonischen und des Atektonischen): „Dort sind es Werte des Seins, hier Werte der Veränderung. Dort liegt die Schönheit im Begrenzten, hier im Unbegrenzten. Wieder rühren wir an Begriffe, die hinter den künstlerischen Kategorien eine verschiedene Weltanschauung

[50]) Wechselseitige Erhellung der Künste, 74.
[51]) Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 273.
[52]) Ebenda, 276.
[53]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 12.
[54]) Ebenda, 31.

sichtbar werden lassen."[55]) Was Wölfflin zu bieten hat, soll nicht bloß der Geschichte der bildenden Kunst als einem geschlossenen Forschungsgebiet, sondern es soll der im umfassendsten Sinne begriffenen Geistesgeschichte dienen. Allein wenn diese auch allen Grund hat, die in Wölfflins Werk vorliegenden Erkenntnisse dankbar aufzunehmen, so darf sie doch nicht in den Irrtum verfallen, die Aufgabe bestehe im wesentlichen in deren Verallgemeinerung. Zu solchem Irrtum hat übrigens Wölfflin selbst keinen Anlaß gegeben: im Gegenteil scheint er sich der Schwierigkeiten bewußt zu sein, die hier warten. Begründetes Mißtrauen gegen die Versuche, „die von Wölfflin bestimmten historisch-überhistorischen Begriffe auf die Dichtkunst zu übertragen," hat *Karl Voßler* geäußert — er fürchtet „Beobachtungen von mehr oder weniger metaphorischem und zweideutigem Werte" —, und doch sagt er in demselben Zusammenhang, daß kein Literarhistoriker die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" ungelesen lassen sollte.[56])

Es ist die in den bildenden und den redenden Künsten sich in entgegengesetztem Sinne auswirkende *Polarität*, die eine Übertragung der für jene geltenden Begriffe ebenso möglich wie bedenklich macht. Der Gegensatz der geschlossenen und der offenen Form gilt für Dichtung und Musik nicht minder als für die bildenden Künste, und er hat in jenen nicht minder als in diesen Beziehung auf einen weltanschaulichen Hintergrund; aber die Beziehung ist nicht dieselbe. (Daher die bekannte Tatsache, daß zu Vergleichen der ästhetischen Struktur ihres Schaffens Vertreter polar entgegengesetzter Künste, z. B. Maler und Musiker, in der Regel nur dann herangezogen werden können, wenn sie keine Zeitgenossen sind.) *Geschlossene Form* begründet in der bildenden Kunst nach dem eben angeführten Wort Wölfflins „Werte des Seins"; in den redenden Künsten bedeutet sie, daß der Bewegung ihr Recht wird.

In der klassischen Musik beherrscht die Anfangstonart siegreich das ganze Stück. Die Nebentonarten sind von ihr bestimmt, und das Ende erklingt wieder in der Haupttonart. Zuletzt gibt die gesetzmäßige Rückkehr zur Tonika ein eindeutiges Ende, dergleichen die bildende Kunst nicht kennt. Der für die geschlossene Form wichtige Ganzschluß läßt die Bewegung ihr notwendiges Ziel finden. Was in der Zeit keinen Bestand haben konnte, ist als sinnvolles Ganzes im Überzeitlichen aufgehoben. Das Ende aber gehört der Anfangstonart: das Ziel der Bewegung ist zugleich ihr Ursprung. — In der bildenden Kunst hat die

[55]) Ebenda, 142.

[56]) Wissenschaftliche Forschungsberichte, hrsg. v. K. Hönn, I., Französische Philologie (Gotha, Perthes 1919), 57/8.

geschlossene Form niemals und nirgends vollkommnere Verkörperung gefunden als im italiänischen Cinquecento, einer Zeit, deren diesseitige Grundstimmung nicht verkannt werden kann. Was *Nietzsche* von Raffael in dieser Hinsicht sagt, daß er „jene Falschheit hatte, den *Anschein* der christlichen Weltauslegung zu vergöttern",[57]) gilt nicht von ihm allein. *Leopold Ziegler* charakterisiert einmal die Baukünstler der italiänischen Renaissance mit treffenden Worten, indem er sie „mit einem Menschen vergleicht, der das Natürliche nicht fürchtet und das Übernatürliche nicht sucht. Er nimmt auf sich, was ihm Geschick, Bestimmung und Weltlauf zumuten. Er trägt es ohne Murren und Grimassen und zeigt stolz, indem er trägt, daß er so stark ist wie seine Bürde. Ja er gibt vielleicht nicht undeutlich zu erkennen, daß ihm die Gewichte willkommen sind gegen seine eigene Leichtigkeit... Dieser Mensch wird Symbole suchen, die ihm gemäß erscheinen und den natürlichen Vorgang als solchen versinnlichen, nicht seine Überwältigung. Er wird eine Bauform schaffen, die das Material, den Stein und seine Eigenschaften nicht gleichsam verzehrt, sondern zur abgewogenen Erscheinung bringt."[58]) In der bildenden Kunst ist die geschlossene Form Ausdruck der Geschlossenheit des Seins. Will man *Goethes* Wort bestehen lassen, daß „der eigentliche Gegenstand bildender Kunst der Mensch" sei,[59]) so kündet die Geschlossenheit ihrer Form von der Selbstgenugsamkeit des Menschen. In der redenden Kunst dagegen ist die geschlossene Form Zeugnis des Glaubens an eine Vollendung des Menschen im Überzeitlichen. Der eigentliche Gegenstand der redenden Kunst ist nicht so sehr der Mensch, als das Verhältnis des Menschen zum überzeitlich Ewigen. Die klassische Form verlangt den dichterischen Ausdruck des Überzeitlichen. Goethe wußte, sagt *Fritz Strich*, „daß der Mensch seinen Augenblick, sich selbst verewigen kann, wenn er die ewige Form des Menschen, die niemals sterben kann, in sich verwirklicht. Das Urbild dauert ohne Zeit und ist darum über den Tod erhaben, welcher nur die Zeit ergreifen kann." „Die ganze Intention der Tragödie Schillers war gar nichts anderes als der klassische Sieg über den Tod. Denn auch Schillers Gedanke und Erlebnis war, daß der Tod nur über den zeitlichen Menschen Herr ist." „So siegt die klassische Dauer über den Tod. Die Menschen dieser Dichtung sterben nicht von innen her..."[60]) Was vorhin von der Musik gesagt wurde, gilt grundsätzlich auch von der

[57]) Der Wille zur Macht (Werke, Taschen-Ausgabe, X, 90).
[58]) Florentinische Introduktion zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste (Leipzig, F. Meiner 1912), 49/50.
[59]) Einleitung in die Propyläen (1798).
[60]) Deutsche Klassik und Romantik [3] (München, Meyer u. Jessen 1928), 119—21.

Dichtung. Für das in der Zeit Erscheinende und in ihr im Hervorkommen schon wieder Verschwindende gibt es keine Vollendung, die als solche aufgewiesen werden könnte; an die Wesenhaftigkeit des bestandlos Erscheinenden kann nur geglaubt werden. Die Vollendung der Form fordert Glauben für sich selber und eben damit auch Glauben an den Gehalt, dem sie gilt, — d. h. ihr Gehalt muß von solcher Art, von solchem Wert sein, daß es möglich ist, an ihn zu glauben. (Dem, der sich in keinen Glauben an ihn hineinzuversetzen vermag, hat das Dichtwerk nichts zu sagen.) *Emil Ermatinger* hat gezeigt, wie C. F. Meyers religiöses Ringen mit dem Reifen seines Künstlertums zusammengeht: sein Schaffen gewinnt Sicherheit der Form, wie sein protestantisches Bekenntnis klar und fest wird.[61]) Die Form ist kein Gewand, wie es von einem fähigen Schneider auch für einen unwürdigen Träger fein zugeschnitten geliefert werden kann: sie ist das, was ein Kunstwerk ausdrucksvoll macht, d. h. was den Teilen symbolisch verbindende Einheit gibt: sie ist mit dem Gehalt des Kunstwerkes untrennbar eins. Ist dieser im Erleben des Dichters dürftig, so mögen die Reime einwandfrei und noch viele andere Dinge ohne Fehler sein: vollendete Form heißt mehr; sie ist nur da, wo ein symbolisches Bekenntnis zu einer überzeitlichen Substanz, zu einem Sinn der Wirklichkeit Ausdruck gefunden hat.[62]) — Wie in der Musik, so ist in der Dichtung die geschlossene, die vollendete Form die Form des Glaubens (während sie in der bildenden Kunst Form des Schauens ist). Es versteht sich, daß die transzendierende, die Kreise des Diesseitigen mit positivem Bekenntnis durchdringende Form sich auch im äußerlichen Sinne „geschlossen" darstellen wird: die Einheit des Ganzen, die durch die Aufeinanderbeziehung der Teile entsteht, wird ein affirmatives Ganzes, nicht ein bloßes Fragment, und nicht eine bloße Frage sein.

Wo das Übersinnliche, die Spannung der menschlichen Dinge auf das Mehr-als-Menschliche in der bildenden Kunst nach Ausdruck verlangt, wird sie zur *offenen Form* drängen. Nicht daß diese mit Notwendigkeit ins Jenseitige wiese; sie ist vieldeutig. In Italien zumal bedeutet sie gerne dem Gesetzmäßigen gegenüber das Zufällige, dem streng Gebundenen gegenüber das Freie: so führt sie leicht zum Naturalismus und zur Geistlosigkeit. Aber sie ist es auch, die die „Schönheit des Körperlosen", „des Unendlichen" darstellbar werden läßt; sie gibt dem Auge das Erlebnis einer Bewegung, für die der Rahmen des gemalten Bildes keine Grenze bedeutet, so daß das in dieser Grenze Umfangene über

[61]) Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung, 290 ff.
[62]) Vgl. Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, 188. 191.

sich hinausweist. „Das Gegenständliche ist gewissermaßen in eine übergegenständliche Wirkung aufgelöst," sagt Wölfflin mit Bezug auf ein Bild Adrian van Ostades, den ganzen Stil der offenen Form in der Malerei mit diesem Wort treffend.[63]) Die Begabung des italiänischen Volkes hat ihr Eigenstes in der Renaissance geleistet; nirgends sind die Italiäner so unerreicht und unvergleichbar geblieben wie in ihrer bildenden Kunst jener Tage.[64]) Der Barock, das Zeitalter der offenen Form, erscheint dort als Niedergang der Kunst. Denn was dem Barock höchstes Lebensrecht gibt, ist italiänischer Art wenig gemäß. Wohl war es mächtig da in Michelangelo — die ethnologischen Unterscheidungen machen vor dem überragenden Individuum Halt; sie betreffen nur noch die Stellung seiner Volksgenossen zu ihm. Diesen aber, den Meister der Mediceerkapelle und des Weltgerichts, hat die italiänische Kunst nicht zu ertragen vermocht. Sie hat es um so weniger vermocht, als sie ihn bewunderte.[65]) Die ungeheuren Kämpfe um einen Sinn der Wirklichkeit, diese Kämpfe um Gott, in denen Michelangelo lebte, blieben dort, wo auch für die religiösen Bedürfnisse die Regelung, das Bewußtsein des gesetzlich Geordneten selbstverständlich ist, unbegriffen: so blieb es auch der Sinn der aus dem Sein als aus einer Fessel herausdrängenden Form. In Italien wurde (und wird) „die geschlossenste Form als die lebendigste empfunden".[66]) Die hohen, die offenbarenden Werke der Barockkunst muß man im Norden suchen. Auch die katholische Kunst redet im Norden von dem Geist, den keine Form fassen, keine Form positiv ausdrücken kann. Wie die mystische Theologie des Pseudo-Dionysius die verneinenden Aussagen über Gott für wahrer erklärt als die bejahenden, so prägt die bildende Kunst des Nordens, vornehmlich im Barock, Symbole des Göttlichen, indem sie durch ihre Form das Endliche verneint. Auch in der expressionistischen Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts gibt es Werke, die vom Geist der Religion empfangen sind, Werke, in denen das Zerbrechen der geschlossenen Form von der Überlegenheit des Göttlichen über die „Werte des Seins" kündet.

Während aber in der bildenden Kunst des Nordens sich im Wandel von der geschlossenen Form zur offenen geradezu ein Verlangen des religiösen Lebens befriedigt, bezeichnet in den redenden Künsten dieser Übergang die Auflösung der Gewißheit des Überzeitlichen. Freilich ist hier nicht der Übergang vom Zeitalter der Renaissance zu dem des

[63]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 54.
[64]) Vgl. Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, Logos X, 251.
[65]) Romain Rolland, Michelangelo, übers. v. S. D. Steinberg (Zürich, Rascher 1919), 178. 181.
[66]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 152.

Barock gemeint. *Cysarz* hat einleuchtend gezeigt, daß die Epoche des deutschen Literatur-Barocks als eine vorklassische zu gelten hat:[67]) von mangelnder Geschlossenheit der Form kann man hier wohl reden, aber nicht von ihrer Offenheit, die als vollwertige Darstellungsart die geschlossene Form und die ihr entsprechende technische Beherrschung der Ausdrucksmittel voraussetzt. Der deutsche Literatur-Barock bereitet die Klassik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts vor, und die Epoche, die mit dem Barock der bildenden Kunst in Parallele zu setzen wäre, wenn von der Auflösung der Geschlossenheit die Rede sein soll, könnte nur die Romantik sein. Hier aber ist zu beachten, daß die klassische Form der redenden Kunst auf die Gewißheit des Überzeitlichen (nicht auf die Verherrlichung des Seins) zielt: die offene Form muß sie ersetzen, weil eine rückhaltlose Bejahung des Überzeitlichen nicht mehr möglich scheint. Von nichts anderem als vom jähen Erblassen solcher Möglichkeit reden die verzweifelnden Worte, die *Kleist* unter dem Eindruck der Erschütterung durch die „sogenannte Kantische Philosophie" schreibt: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das Letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich ... Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr —".[68]) Die Leidenschaft, die aus den Worten spricht, gehört der Persönlichkeit Kleists; aber ihr Dualismus ist bezeichnend für die Auflösung der Gewißheit des Überzeitlichen in der nachklassischen Epoche: der Romantiker hat eine gewisse Wahrheit über das sinnliche diesseitige Sein und neben ihr eine problematische über das, was in diesem Sein nicht mehr verrechnet werden kann. *Paul Hensel* stellt einmal Goethe und E. T. A. Hoffmann einander gegenüber: „Goethe war nicht entweder Minister oder Dichter, beide Sphären seiner Wirksamkeit hatte er in die Einheit seines Ich, in die Welt, die er sich geschaffen hatte, als integrierende Bestandteile aufgenommen, er war in beiden ganz er selbst." Hoffmann dagegen war in der Ausübung seiner Berufsgeschäfte ein musterhafter Beamter, in der Weinstube bei Lutter und Wegner aber „warf seine Seele das Amtshabit fort, das sie am Tage hatte tragen müssen, und der Kammergerichtsrat stand da als der Geisterkönig, der er eigentlich war".[69])

[67]) Herbert Cysarz, Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I (1923), 243—268.

[68]) Brief an Wilhelmine v. Zenge, 22. März 1801.

[69]) Kleine Schriften und Vorträge, 75 f. Vgl. auch Gustav Egli, E. T. A. Hoffmann, Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk (Zürich, Orell Füßli 1927), 50 ff.

In der romantischen und neuromantischen Musik wie in der romantischen und neuromantischen Dichtkunst zeigt die Auflockerung der Form an, daß eine sinnvolle Zeiterfüllung hier nicht einschränkungslos, nicht vorbehaltlos geglaubt wird. Über die Richtung, in der sich das an einem Sinne des Tuns und Treibens irre werdende oder gewordene Leben bewegt, ist damit noch nichts gesagt. Da kann spielerisch-leichtfertige oder philosophisch-ernste Skepsis zu entschiedener Verneinung drängen, es kann aber auch die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies des Glaubens ein leidenschaftliches Dennoch wagen, oder es kann das Gebet zum unbekannten Gott sich zu formen suchen. *Heine* vermag es noch einigermaßen, den Schmerz über die Entzweiung hinter Witzen zu verstecken. Wenn er ein Gedicht mit einer Frage, also in betont offener Form, enden läßt, so kann diese Frage selbst ein Witz sein.

. . . . . .
Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist Das eine Antwort?[70])

Im Witzeln genießt das Subjekt die Erhebung über seinen Gegenstand: es fühlt sich leicht, frei: Heine erlebt das Versinken des Glaubens an Überzeitlichkeit noch in der Überzeugung von der sich darin vollziehenden geistigen Befreiung. Bei *Werfel* wirkt dem Schmerz kein solches Hochgefühl mehr entgegen. Bei ihm wird die verzweifelte Hilflosigkeit des Menschen laut, der nicht Gott und nicht sich selbst mehr hat.

Die für den modernen Menschen so bezeichnende Unsicherheit (nicht des Seins, sondern) der Lebensbewegung, der wesenhaften Zeiterfüllung, läßt es in der redenden Kunst nur schwer noch zu geschlossener, zu „vollendeter" Form kommen. *Nietzsche*, der klar erkannte, daß das Erlöschen des Gottesglaubens den Menschen mit geistiger Ausleerung bedroht (es sei an den ungeheuren Abschnitt „Der tolle Mensch" im 3. Buch der „Fröhlichen Wissenschaft" erinnert), hat die Gefahr abzuwenden, ja überreichen Ersatz für das Verlorene zu schaffen versucht, indem er der Idee der Überzeitlichkeit im Gedanken der ewigen Wiederkunft neue Gestalt gab. Im Zarathustra-Buch ist die neue Religion als das gewaltigste Ja, das zum Leben gesagt werden kann, verkündet. Die offene Form, die auch diese Dichtung aufweist, bedeutet nicht Unsicherheit: sie ist die Darstellungsform des „entzückt-überströmenden" Lebens, das dem menschlichen Individuum freilich keine Vollendung im Überzeitlichen verheißt. Die „Fröhliche Wissenschaft" beginnt mit dem Spott über jene, die einen Sinn, einen Wert des mensch-

[70]) Letzte Gedichte. Zum „Lazarus".

lichen Lebens lehren und ihre Gläubigen mit dem Gedanken erschüttern: „Ja, es ist wert, zu leben! Ja, ich bin wert, zu leben!“[71]) Die „Fröhliche Wissenschaft“ ist das wissenschaftlichere Präludium zu den Reden Zarathustras; wohl kennen diese einen „Sinn der Erde“: aber der liegt nicht beim Menschen.[72]) „Zarathustra fragt als der Einzige und Erste: wie wird der Mensch *überwunden?* ... Oh meine Brüder, was ich lieben kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang ist und ein Untergang.“ „Was liegt daran, daß ihr mißrietet!“[73]) Nun hat *Richard Strauß* Nietzsches Zarathustra zum Inhalt einer Tondichtung gemacht. Es ist überaus bezeichnend, daß ihr Schluß in deutlicher Skepsis ausklingt. Nietzsche hat, während er am 3. Teil des Zarathustra schrieb, selbst daran gedacht, Kompositionen folgen zu lassen, in denen er sagen wollte, was in Worten nicht auszusprechen sei.[74]) Und „Singe! sprich nicht mehr!“ heißt es im letzten Abschnitt des 3. Teiles selbst. Man mag zweifeln, ob Nietzsche mit dem Ende der Straußschen Sinfonie zufrieden gewesen wäre. Immerhin zeigt sein eigener Nachlaß, daß auch ihm die Lehre von der ewigen Wiederkunft nicht absolute Wahrheit gewesen ist; die stärksten Stützen, die er ihr zu geben hatte, waren praktische Bedürfnisse. Der Lehrer der ewigen Wiederkunft war selber zu sehr das Kind des Zeitalters, als daß er von ihr hätte völlig überzeugt sein können.

Den redenden Künsten scheint die geschlossene Form in der gegenwärtigen Zeit aus tiefster Notwendigkeit unzugänglich zu sein.[75]) Auch den bildenden Künsten liegt sie heute nicht gerade häufig am Wege. Denn trotz aller materialistischen Strömungen ist kein sinnenfrohes Zeitalter angebrochen und ist auch kein solches mehr zu erwarten: zu eng ist der Raum, zu bitter der Kampf ums Dasein geworden, als daß dessen unbeschwerter Genuß noch das Wahrzeichen der Zeit sein könnte. Allein es wäre ein klassizistisches Vorurteil, diese Feststellungen dahin auszulegen, daß die gegenwärtige Zeit zu künstlerischer Armut verurteilt sei. Die offene Form, die Darstellungsform der Problematik des Lebens, ist an sich nicht weniger wertvoll als die geschlossene, die Form des Bejahens und der Befriedigung. Auch der Philosophie ist es klar geworden, daß der Mensch durch die Probleme, mit denen er sich trägt, nicht minder wesentlich wird als durch die „Wahrheiten“, an die er

[71]) Werke (Taschen-Ausgabe), VI, 62.
[72]) Also sprach Zarathustra. Zarathustras Vorrede.
[73]) Also sprach Zarathustra. Vierter Teil. Vom höheren Menschen.
[74]) Elisabeth Förster-Nietzsche, Das Leben Friedrich Nietzsches (Leipzig, Naumann 1895—1904), II, 2, 485.
[75]) Vgl. auch Emil Ermatinger, Krisen u. Probleme d. neuer. deutsch. Dichtung, 72.

glaubt. — Schon am Schluß der Vorbemerkung wurde darauf hingewiesen, daß das Verhältnis der einzelnen Künste zur Substanz der Wirklichkeit in der Bewegung der Geschichte steht: keiner Zeit ist alles erreichbar. Zu jeder Zeit stehen die künstlerischen Möglichkeiten in Beziehung zur Gesamtheit der Kulturleistungen. Dichter haben den religiösen Mythen Gestalt gegeben, Bildhauer und Maler haben die Züge festgelegt, unter denen sich die Gläubigen ihre Götter vorstellen, Baumeister haben die kultischen Bräuche beeinflußt. Dichter haben die Krieger und die Revolutionäre begeistert, Maler und Zeichner haben den Mächtigen ins Gewissen geleuchtet und haben Mächtigen und Ohnmächtigen die Not der Zeit sichtbar gemacht. Die Antriebe ihres Schaffens, die Möglichkeiten ihres Wirkens sind den Künstlern aus größeren Lebenszusammenhängen zugewachsen. Die Künstler stehen mit ihrer Tätigkeit in einem Gesamtleben, das sie mitbestimmen — aber nicht in schrankenloser Selbständigkeit, da sie auch ihrerseits von diesem überindividuellen Leben bestimmt werden. In seinem besondern geschichtlichen Charakter ist das Gesamtleben jeder Zeit durch Spannungen, durch überindividuelle Aufgaben bezeichnet, von denen kein einzelnes Leben unberührt bleibt.

Die verschiedenen Künste nun deuten mit dem Besondern, das sie vermögen, nach sehr verschiedenen Richtungen. Im Wechsel der geschichtlichen Aufgaben, an denen sich die einzelnen Zeitalter ihre Eigenart schaffen, muß es bald dieser, bald jener Kunst zufallen, zur Offenbarung des Letzten, Tiefsten berufen zu sein. Denn das Letzte, das Tiefste, ist nicht unveränderlich starr, nicht zeitlos —: es ist überzeitlich, in keiner Zeit aufgehend, aber in jede eingehend, in jeder ihre Höhe, die ganz allein ihr erreichbare Höhe fordernd. Da mag die eine Epoche ihre Höhe vornehmlich dadurch erlangen, daß sie das sichtbare Dasein zu Ehren bringt; eine andere Zeit mag sich ihren Rang in der Geschichte der Menschheit dadurch verdienen, daß sie mit kühnen Fragen das Erscheinende durchdringt, daß sie den ewigen Problemen des Überseienden und Überzeitlichen neue Gestalt gibt und das Leben der Menschen in vermehrte Spannung führt. In jeder Kunst kann (und wird) sich das Eigentümliche der Epoche äußern — aber nicht in jeder gleich umfassend, gleich charakteristisch. Sondern regelmäßig wird die formale Struktur *einer* Kunst diese insbesondere befähigen, sei es in geschlossener, sei es in offener Form, von der Aufgabe der Zeit, von ihrem Eigentümlichen zu künden. Der Vorzug, dem Wesentlichen der Zeit den überzeugenden Ausdruck geben zu können, wird dieser Kunst ein *Übergewicht* über die andern Künste geben und sie in ihren Bann

ziehen. Nur ist hier nicht zu übersehen, daß die Epochen der Geschichte ineinandergreifen: Menschen, die ihre Stellung zum Leben an verschieden alten, an entgegengesetzten Auffassungen von der obersten Aufgabe der Zeit orientiert haben, sind Zeitgenossen. So wird die Herrschaft der führenden Kunst oft in eben dem Widerspruch stehen, der auch für das Kulturbewußtsein der Zeit entscheidet.

Ein paar Beispiele mögen etwas vom konkreten Sinn dieser letzten Sätze skizzieren.

Im *Mittelalter* hat die *Architektur* geherrscht. In dieser Kunst kommt die größte geistige Leistung des Zeitalters, das Werk der Kirchenväter, zum angemessensten symbolischen Ausdruck. Die geistige Arbeit, die in den dicken Bänden jener Männer niedergelegt ist, ist ein gewaltiges Gefüge starrer, aber vielfältig durchdachter Sätze; das Einzelne ist in eine systematisch reich gegliederte, aber nicht eigentlich organische Einheit geordnet: in ihr steht es an seiner Stelle, unbeweglich. Jeder Satz beansprucht, unverändert zu bleiben, wie er ist, und zu bleiben, wo er ist: an seiner Stelle ist er notwendig. Nicht bloße Subjektivität hat ihn dahin gebracht: die Ordnung, an deren Feststellung das Mittelalter seine besten Kräfte wandte, ist etwas Heiliges. Und nicht anders die mittelalterliche Gesellschaft. Auch sie ist ein Gefüge unbeweglich geltender Ordnungen, das jeder Einzelne von der ihm gewordenen Stelle aus mitträgt. In dem grandiosen Werk „Wandlungen der Weltanschauung“ spricht *Joël* von einer „Logik der Hierarchie“, die zum ontologischen Beweis sich auftürmend keinen Zwiespalt zwischen Idealität und Realität, zwischen Denken und Sein zuläßt. Im Absoluten sind Denken wie Sein gebunden. Alle Subjektivität ist ausgeschlossen.[76]) Joël selbst vergleicht mit der Architektur: „Wie ein Dom stieg das 11. Jahrhundert auf.“ Wohl fährt er fort, daß dagegen das 12. „wie ein Schlachtfeld anmutet“.[77]) Aber kein Zweifel, das Architektonische triumphiert über die individualistischen Ansätze, die jener strengen Ordnung im Grunde auch gar nicht entfliehen wollen. Durch die geometrische Bestimmtheit und die steinerne Festigkeit ihrer Werke, aber auch durch ihre Starrheit ist die Architektur diejenige Kunst, die immer wieder Symbole für das Leben des Zeitalters schaffen *muß*. In dieser Kunst bedeutet ja die Starrheit nicht so sehr Mangel an Leben, als Form des Lebens, höchstes von diesem Leben selbst willentlich bejahtes Gesetz für alle seine Äußerungen. Es ist bekannt, daß

[76]) Karl Joël, Wandlungen der Weltanschauung, Eine Philosophiegeschichte als Geschichtsphilosophie, I (Tübingen, J. C. B. Mohr 1928), 176.

[77]) Ebenda, 178.

Malerei und Plastik im Mittelalter unter der Botmäßigkeit der Architektur stehen. Aber auch Dichtung und Musik haben sich dem Gesetz ihrer Struktur gefügt. Von der literarischen Form der großen Dichtung Dantes ohne architektonische Gleichnisse zu sprechen, ist fast nicht möglich. „Was die monumentalen Werke seiner Zeit ihn [Dante] lehren konnten und zweifellos auch gelehrt haben, das ist die großartige, feste und symmetrische Struktur seines Gedichtes. Wenn wir es nicht ohnedem schon wüßten, so genügte die Göttliche Komödie allein, um uns zu beweisen, daß die führende Kunst am Ausgang des Mittelalters noch immer die kirchliche Architektur war."[78]) So schreibt *Voßler*, der sich doch an einer oben angeführten Stelle höchst vorsichtig über die Zulässigkeit der Übertragung von Grundbegriffen der Geschichte bildender Kunst auf die der Dichtkunst äußert. Er hat beidemal recht. Denn wo immer eine Kunst auf eine andere Einfluß gehabt hat, wird es möglich sein, das begriffliche Werkzeug, dessen sich der Historiker jener Kunst bedient, zur Feststellung dieses tatsächlichen Einflusses zu brauchen. Vielleicht auch darüber hinaus: allein nun wird das Werkzeug gefährlich, weil formale Analogien eine ganz verschiedene künstlerische Meinung haben können.

Für die Musik des Mittelalters mögen zunächst die alten Choräle als Beispiel dienen. Ein modernes Ohr würde die gleich langen Töne mit begleitenden Quarten (später auch Quinten), wie sie vom 9. (vielleicht schon 8.) Jahrhundert ab erklangen, beleidigend finden. Allein die Wucht, mit der jeder Schritt dieses paraphonen Gesangs geschah, tat ästhetische Wirkung. Die Quart galt nach antiker Lehre für den herrlichsten Zusammenklang (später fanden viele die Quint noch herrlicher),[79]) und diese *consonantia* war immer aufs neue ein Genuß, in dem man sich durch die Parallelbewegung nicht stören ließ. Im Gegenteil, erst in der Bereicherung durch die zweite Stimme wurde jeder Klang so ausdrucksvoll, wie man ihn wollte. *Ambros* vergleicht einmal die lang ausgehaltenen, gleichmäßigen, strengen Klänge mit den Steinsäulen in einem Basilikenbau: der Vergleich weist auf die Stätte hin, in der und für die dieser Gesang geboren wurde. — In seinen „Studien zum Formproblem des Minnesangs"[80]) hat *Günther Müller* gezeigt, daß in der Musik des Minnesangs, ohne die dessen Wesen unverständlich

[78]) Karl Voßler, Die göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung (Heidelberg, Winter, 1908), II, 1, 775/76.

[79]) Vgl. Hermann Abert, Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung (Habilitationsschrift), Halle a. S. 1902, 10.

[80]) Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. I (1923), 61—103.

bleibt, keine „seelische Ausdrucksform“ gesehen werden darf, daß sie vielmehr „eine rein mathematische Form“ ist; er erinnert an die Stellung der Musik im Quadrivium zwischen Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Der Strophenbau war in den Liedern der Minnesänger überaus kunstreich: die Musik diente seiner Verdeutlichung. Durch sie wurde „die strophische Form noch gehoben, ihre mathematische Kunst ohrenfälliger gemacht“. Die *moderne* Liedkomposition hat ein anderes Ziel: in ihr wird „jene formale Verdeutlichung immer mehr zugunsten des inhaltlichen Gefühlsausdrucks verdrängt. Ein allgemeines Beispiel dafür bietet das Vordringen der sogenannten Durchkomposition: die strophische Form ist nicht mehr das, worauf es musikalisch ankommt, sondern jede neue Strophe bringt zu dem inhaltlich Neuen auch ein musikalisch Neues“. In ihrer mathematischen Haltung, ihrer Ferne vom Gefühlsmäßigen erweist sich die Musik der Minnesänger gebunden in einem starken, überpersönlichen Formbewußtsein. Im Mittelalter ist der Dichter „nicht ein seiner Zeit vorauseilender Seher wie Hölderlin oder Kleist, nicht der Verwirklicher oder Vorkämpfer eines neuen Lebensstils wie die Klassiker oder selbst die Reformationsdramatiker; er ist ein Sprecher seiner Zeit, die im einzelnen umordnet, im ganzen aber stabil bleibt“. Das Leben des Individuums ist in einem ins Transzendente weisenden Gefüge gehalten: ihm gibt durch ihre Form die Architektur den stärksten Ausdruck. Und Dichtung und Musik treten unter das Gesetz dieser Form.

So fest, so stark ist die Ordnung des mittelalterlichen Lebens, daß im Gebiet der Kunst die Herrschaft der Architektur durch keine gegenpolaren Strömungen in Frage gestellt ist. Völlig gefehlt haben sie freilich nicht. Ganz bescheiden hat sich in der Miniaturmalerei im kleinsten Format etwas von Intimität und Bejahung individuellen Reizes ausgewirkt. Und bei den ganz Großen wirft der zeichnerische Stil der Renaissance sein Licht voraus, so in der ritterlichen Dichtung bei Walther von der Vogelweide. Aber wenn auch, wer das Mittelalter verstehen will, an diesen Erscheinungen nicht vorübergehen kann, so bleiben doch die eindrucksvollsten Zeugen der Eigenart des mittelalterlichen Lebens die Werke der Architektur; zu ihnen aber sind billig auch die Werke der andern Künste zu zählen, soweit sie vom Geist der Architektur beherrscht sind.

Einige Beispiele aus einer andern Epoche. Im Zeitalter der *Aufklärung* ist die *Musik* die Kunst, die das Tiefste zu offenbaren hat. Das Vorstellbare ist unter die Herrschaft des Intellektualismus geraten. Das Verhältnis des Intellekts zur Wirklichkeit ist durch die Entgegensetzung

des Bewußtseins gegen die Gegenstände bestimmt: nur von außen kommt das Ich an das Wirkliche heran, das sich als die unendliche Mannigfaltigkeit der endlichen Gegenstände vor ihm ausbreitet. Weithin ist im 18. Jahrhundert das künstlerische Leben intellektualisiert. Boileau kann hier genannt werden und sein deutscher Nachfahre Gottsched, der die Poesie in Regeln einschnüren will, nach denen sich der Dichter zu richten habe: von außen her glaubt er seinem Stoff Form geben zu können. Gellert gehört in diese Strömung: seine Fabeln verbrämen harmlose Witzchen mit einer aller innern Spannungen des Lebens unkundigen Moral. Auch die vergnüglichen Komödien Goldonis halten sich an der Oberfläche: die Figuren sind sehr sicher hingesetzt, ihre Charaktere aber nur äußerlich umrissen; substantielle Menschheitsprobleme werden nicht erlebbar. Zeichnerisch ist der Stil der Malereien eines Balthasar Denner, eines William Hogarth: aber er redet nicht mehr, wie in der Renaissance, von der Freude an dem wunderbar vielgestaltigen Reichtum der Natur, sondern er ist von wissenschaftlicher Nüchternheit bestimmt. Nicht aus der Unmittelbarkeit des Erlebens heraus wird der Stoff gestaltet; er hat seine Gestalt schon: in ihr ist er objektiv da, und der Maler bildet diese objektive Gestalt nur ab. Der Maler ist Nachahmer der objektiven Wirklichkeit. Soweit die Bilder überhaupt künstlerische Einheit haben, ist sie selbstverständlich die „vielheitliche".[81]) Denner hat die Geduld des beobachtenden Forschers, dem nichts zu gering sein darf: als ob der Maler vor allen andern Pflichten die zur Genauigkeit hätte. Bei Hogarth die moralwissenschaftliche Behandlung des Themas „Wie man's treibt, so geht's". Seine kräftigen Bilder geben moralische Beobachtungen. — Alle die genannten Namen sind sehr bekannt; aber keiner von ihnen ist groß. Große Namen aus jener Zeit sind Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart. Während also eine intellektualistische Welle über Europa flutet, die alle Interessen, auch die der Künstler, auf das Gegenständliche (und das heißt auf das Endliche) richten und bei ihm festhalten möchte, flüchtet sich die Gewißheit des Ewigen in die Sphäre des Ungegenständlichen, Unvorstellbaren. Wohl preist 1791 Mozarts Zauberflöte die Aufklärung — doch nur, sofern diese den Kampf gegen die Herrschaft der Finsternis führt. Der Eigengehalt der Oper, in der Tamino und Pamina „durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht" wandeln, ist nichts weniger als intellektualistisch. Alle große und ins Große strebende Kunst der Epoche hat vom Geist der Musik die Richtung auf das Vorgegenständliche, das Unbestimmtdeutige empfangen. Da ist die Dichtung der

[81]) Vgl. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 163.

Stürmer und Dränger zu nennen. Herder feiert 1773 im Gegensatz zu einer intellektualisierten, regelbewußten Kunst die wilde Schönheit der dem Leben der Völker angehörenden Dichtungen. Er charakterisiert sie mit Worten, die zur Bezeichnung musikalischer Werke geprägt sind, und er muß es: denn diese Dichtungen sind Lieder, ihre Dichter sind „Sänger". Die frühe Lyrik Goethes und Schillers ist musikalisch,[82]) und durchaus musikalischer Dichter ist Klopstock.[83]) Auch in der Malerei des 18. Jahrhunderts ist der Zug zur Musik da. Er äußert sich, wo die Umrisse der dargestellten Gegenstände sich im Zusammenklang der Farben auflösen, wo das Gegenständliche unbestimmtdeutig zu zerschmelzen scheint. Etwas Unsagbares, vor dem die gegenständlichen Deutlichkeiten unzulänglich werden und das sich doch gerade durch die sichtbare Wirklichkeit ausspricht, wird erlebbar. So verschiedene Künstlerpersönlichkeiten wie Watteau, Tiepolo, Guardi kommen darin überein, daß sie durch die Musik ihrer Bilder über das Gegenständliche hinausführen. — Mehr noch als die Malerei ist, zumal in Deutschland, die Architektur der Zeit musikalisch beschwingt. Das Wort von der „versteinerten Musik" ist möglicherweise noch im 18. Jahrhundert geprägt worden; es paßt auf dessen Baukunst besonders gut. Von der Treppenanlage der damals entstandenen Paläste hat man treffend gesagt, sie sei „gleichsam die Ouverture einer großartigen Gesamtkomposition, ein Mittel zur Erregung von Stimmung".[84])

Noch einmal hat sich die *Musik* berufen geglaubt, der Zeit das Notwendigste zu sagen und darum allen andern Künsten Norm zu sein. Es war, als *Richard Wagner* im „Gesamtkunstwerk" alle Künste mit dem Bande der Tonkunst zu vereinigen unternahm. Wieder wie im Zeitalter der Aufklärung hatte sich heillose Veräußerlichung und Verflachung des Lebens ausgebreitet. Die Erlösung mußte aus der innersten Tiefe der Wirklichkeit kommen. So hat der junge Nietzsche die Kulturmission der Musik Wagners empfunden. Freilich waren es allzu gebieterische Allüren, mit denen diese Musik die andern Künste sich unterzuordnen und allen Lebensgebieten die Botschaft von der Gegenwart des Unendlichen aufzwingen wollte.

Nicht bloß für die Kulturgeschichte werden die wechselnden Ausdehnungen des Machtbereichs der einzelnen Künste bemerkenswert sein: auch die Geschichte der Künste selbst wird nicht an ihnen vorbeisehen

[82]) Vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik,[3] 340.
[83]) Vgl. Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, 75. 82—84.
[84]) Hermann Popp, Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz (Bauformen-Bibliothek, Band VII), S. IX.

wollen: es handelt sich darum, daß sich *künstlerische* Aufgaben stellen, die von jener „moralischen" Übermacht der führenden Kunst her verständlich werden. Man kann die Geschichte einer Kunst als Geschichte der Kunstwerke fassen und diese „als zielstrebige Lösungsversuche tatsächlich vorhandener und notwendiger ästhetischer Probleme"[85]) (immerhin mag daran erinnert werden, daß schon aus der Form der redenden Künste Forderungen hervorgehen, die über die Kreise des „Artistischen" weit hinausreichen): aber nicht in einer lediglich ästhetischen Dialektik, die unter Abstraktion von der Kulturgeschichte begriffen werden könnte, entwickeln sich die ästhetischen Probleme, sondern ihre geschichtliche Bedingtheit ist nur im Hinblick auf die großen Aufgaben der Zeit zu verstehen, von denen die Richtung abhängt, in der die Möglichkeiten eines lebenswerten Lebens zu suchen sind. Unter rein artistischen Gesichtspunkten ist das geschichtliche Verhältnis der Künste zueinander nicht zu begreifen. Das größte der „tatsächlich vorhandenen und notwendigen ästhetischen Probleme" ist stets das der Darstellungsform, d. h. das Problem der jeweils zur Herrschaft berufenen Kunst und der Haltung, die sich den einzelnen Künsten zur Formensprache dieser stärksten unter ihnen aufdrängt, weil sie anders nicht wahrhaft gegenwärtig (sondern bloß Fortsetzungen der Vergangenheit) wären. Die Visionen jedes bedeutenden Künstlers kommen in Gestalten, die dem Zeitalter entsprechen. Es wäre, sagt *Wölfflin*, absurd, zu fragen, wie sich Bernini im Linienstil der hinter ihm liegenden Zeit ausgedrückt hätte: für das, was er zu sagen hatte, brauchte er den malerischen Stil seiner Epoche.[86]) Nur dadurch tritt in den einzelnen Künsten die Fülle ihrer Möglichkeiten hervor, daß sie nicht stets streng bei sich selbst bleiben (was sie übrigens mangels strenger Grenzen auch gar nicht könnten), sondern auch die Verwandtschaften mit den andern Künsten in dem Maße pflegen, in dem die besondern Spannungen der Zeit das fordern. Freilich gibt es auch trübe Zeiten für die einzelnen Künste und muß sie geben: schwere Hemmungen können im Leben einer Kunst entstehen, wenn das Eigene ihrer Struktur keinen freien Zugang zu den großen Inhalten der Zeit gewährt.

[85]) Karl Voßler, Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte, Logos II (1911), 171.

[86]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 12.

DIE ANALYSE DES DICHTWERKES.

Von ROBERT PETSCH.

§ 1. GEGENSTANDSBESTIMMUNG.

Unter der Analyse eines Kunstwerkes (und besonders einer Dichtung) verstehen wir, dem Wortsinn nach, die Auflösung eines Ganzen in der Art, wie man wohl ein kunstreiches, bilder- und farbenreiches Gewebe in seine Fäden zerlegt (es „aufdröselt"), um das Geheimnis seiner Wirkung zu ergründen. Hier aber besteht die Mahnung Goethes zu Recht (die freilich das Webegleichnis auf ein anderes Gebiet geistiger Tätigkeit anwendet): daß uns nur nicht über den Fäden, die wir in der Hand halten, das „geistige Band" entschwinde. Auch bei der Dichtung können wir bildlich sehr wohl von ineinandergeschlungenen Fäden reden: sie ist nicht aus „Elementen" wie aus lauter Einzelsteinchen von ganz verschiedener Wirkung zusammengesetzt. Selbst im künstlerischen Mosaik bilden sich ja sofort Reihen, Felder, bedeutsame Entsprechungen und Stufungen und zuletzt Bilder heraus; so wirken in der Dichtung nicht einzelne „ins Wort gestaltete" Züge oder selbst Bilder auf uns, sondern lauter Ketten, Reihen, Zusammenhänge und Ordnungen, die wir vielleicht mit bunten Fäden von bestimmter Stärke und Lichtkraft vergleichen dürfen. Darüber hinaus aber und in viel höherem Maße kommt für die dichterische Wirkung die Führung und Lagerung, die Verschlingung und das gegenseitige Verhältnis der Fäden in Betracht. Und wie bei einem künstlerischen Gewebe weisen diese Verbindungen und Kreuzungen zuletzt auf eine ästhetische Anschauung ihres Schöpfers zurück, von der sie bis ins kleinste bestimmt sind — so gern sich auch die zeichnerischen, malerischen und selbst stofflichen Wirkungen hier wie dort vordrängen und die Herrschaft an sich reißen möchten. Auf diesen inneren Einheitspunkt des Ganzen kommt dem Literaturforscher, der eine Dichtung zu analysieren hat, im letzten Grunde alles an: er hat es mit keiner sinnlosen Häufung und mit keiner äußerlichen Summierung zu tun, auch nicht mit einem in sich toten Mechanismus, dessen „Wesen"

sich bequem in eine „Formel" einfangen ließe, sondern mit einem ästhetischen „Ganzen", dessen Lebendigkeit so gut wie die des natürlichen Organismus in einem Ineinandergreifen von physischen und seelisch-geistigen Bedingungen beruht — nur daß dies Ineinandergreifen auf einer andern Ebene vor sich geht. Selten genug wird es ja dem Dichter gelingen, die Einheitlichkeit seiner Schöpfung bis ins kleinste zu wahren und uns fühlbar zu machen. Hier hätte dann die *Kritik* einzusetzen, die mit der Analyse nicht gleichbedeutend ist, so sehr beide Tätigkeiten (in jedem echten Forscher immer vereint!) einander fördern können. Hier, wo wir es mit der Gegenstandsbestimmung und mit der Methodenlehre der Analyse zu tun haben, müssen wir den idealen Fall zugrundelegen, wo der Dichter sein Ziel erreicht hat. Dieses Ziel hat aber noch eine andere Seite, die der analysierende und der kritische Verstand ins Auge fassen müssen: wie alle Fäden ihrem Sinn, ihrer symbolischen Ausdruckskraft nach zur Einheit zusammenwirken, so darf ihre besondere, am Stofflichen und am Sinnlichen hängende Wirkung den Gesamteindruck der Dichtung nicht durchkreuzen oder auf Abwege drängen. Für den echten Dichter ist der Reim eine Schwinge, nicht eine Fessel, so sehr er sich oft zu verselbständigen scheint: unversehens strahlt von ihm neuer Glanz auf die Dichtung als solche zurück und fördert ihr eigenstes Leben. Auch diese wechselseitige Bezogenheit („Polarität") innerer und äußerer Wirkungen unterliegt der Analyse so gut wie der Kritik. In Wahrheit ist sie ja auch nur die andere Seite der ersten Aufgabe, der Frage nach der inneren Einheit des Werkes, da dieses ohne seine wortkünstlerische Gestalt überhaupt nicht als „Dichtung" denkbar ist.

Nach dem Vorangehenden ist klar, daß die Analyse ihre Arbeit um so besser verrichten wird, je strenger sie sich an das einzelne Werk hält, und zwar an die Gestalt, in der es der Dichter vorgelegt hat. Ihrem Wesen nach will sie die Dichtung nicht als einen Teil der Nationalliteratur, nicht als Sprachdenkmal, nicht einmal als die Gestaltung eines menschlich bedeutsamen Erlebnisses ins Wort hinein, sondern schlechtweg als Wort-Kunstwerk erfassen, das in sich selbst ruht, dessen Triebkräfte gleichsam vom Kern her bis in die letzten Randgebiete ausstrahlen und von hier wieder belebend auf den Kern zurückwirken. Die eigene Dynamik und Lebendigkeit der Dichtung, die theoretisch nur sehr ungefähr umschrieben oder angedeutet werden kann, wird hier in einem einzelnen Falle zum Bewußtsein erhoben und, soweit möglich, rationalisiert, ohne daß der ewig unrationalisierbare Rest darüber verschwiegen würde. Die Analyse erzeugt also auf rationalem Gebiete,

unter Einbeziehung irrationaler Randstreifen, eine Art Nachbildung des dichterischen Kunstwerkes nach seinem inneren Gefüge und nach dem Aufbau seiner äußeren Gestaltung und läßt die lebendigen Beziehungen zwischen Gehalt und Form deutlich werden. Ihr Ziel ist ein wissenschaftlich errungenes und formuliertes Ganze, das uns einen freieren Überblick des dichterischen Gesamtwerkes ermöglicht. Sie führt uns nicht vom Kunstwerk ab, sondern weist schon durch ihre Anordnung und durch ihre äußere Form dauernd auf seine ästhetische Eigenart zurück; sie weist über sich selbst hinaus, indem sie für eine vertiefte und bewußte rein künstlerische Würdigung und für einen erhöhten Genuß des Werkes den Grund legt.

§ 2. ABGRENZUNG.

Daß Analyse sich nahe mit Kritik berührt, aber nicht mit ihr zusammenfällt, wurde im vorigen Abschnitt bereits angedeutet. Ähnlich verhält sie sich zu andern Behandlungsweisen der Dichtung, mit denen man sie oft verwechselt hat und deren Methoden ihr dann aufgezwungen worden sind. Nicht immer waren diese Betätigungen überhaupt wissenschaftlich zu nennen; kaum „vorwissenschaftlich" war die Art, wie lange Jahrzehnte hindurch dichterische Werke im literarischen Unterricht behandelt wurden. Eine Inhaltsangabe (d. h. z. B. bei Dramen und Epen die Erzählung der tatsächlichen Vorgänge), worin einige charakterisierende Bemerkungen (z. B. über Zeit, Landschaft und Hauptfiguren) eingeflochten und mit ein paar ästhetisierenden Gelegenheitsurteilen bestreut sind, das ist keine Analyse, obwohl sie sich oft genug dafür ausgegeben hat. Freilich ist wohl erst durch das Ungenügen an solchen Scheinmanövern das Bedürfnis nach wissenschaftlich-analytischer Arbeit erweckt worden.[1])

Analyse ist auch nicht die Anwendung allgemeiner „poetischer Regeln" auf den einzelnen Fall oder die Betrachtung z. B. eines Dramas „im Lichte" von Gustav Freytags „Technik". Ebensowenig die Einordnung des einzelnen Werkes in gewisse inhaltliche oder formale Gruppen und die Betrachtung des Einzelwerkes unter einem ganz bestimmten allgemeineren, also das Individuelle stark verdeckenden Gesichtspunkt. Daß eine solche Betrachtungsweise hohen wissenschaftlichen Wert haben und das Verständnis (auch die Analyse!) der einzelnen Dichtung

[1]) Von der Teil-Analyse, die notgedrungen unter ganz bestimmten Gesichtspunkten in literaturgeschichtliche Darstellungen oder in Handbücher des deutschen Unterrichts verwoben werden muß, aber durchaus von wissenschaftlichem Geiste erfüllt sein kann, darf in diesem kurzen Abriß nicht die Rede sein.

bedeutsam fördern kann, dafür haben wir Beispiele in Genüge.[1]) Aber so wenig etwa der „Nathan" seine dichterische Wirkung ganz und allein seinem geistigen Gehalt verdankt, so wenig kann dessen Darstellung (auch wenn sie seinen *unmittelbaren* Ausdruck in der Dichtung berücksichtigt) als „Analyse" in unserm Sinne gelten.

Analyse deckt sich auch nicht mit der biographischen oder irgendwie historischen (etwa stoff-, geistes-, formgeschichtlichen) „Erklärung" des Werkes, die natürlich an sich ihr gutes wissenschaftliches Recht hat, wenn sie sich ihrer Grenzen und ihrer rein peripherischen Bedeutung bewußt bleibt: denn sie betrifft Vorgänge, die noch jenseits der eigentlich schöpferischen Tätigkeit des Dichters liegen. Trotzdem können wir bei vorsichtiger Anwendung der Ergebnisse dieser Methode recht wertvolle Hinweise über die bestimmte Richtung der Phantasie, über die eigentümliche Lagerung und Färbung des Dichtwerkes im Urzustande erhalten. Aber die Analyse muß eigentlich da einsetzen, wo diese Dinge ihre helfende (und auch beschwerende!) Kraft bereits verloren haben.

Aus ähnlichen Gründen ist Analyse dem Wesen nach streng zu scheiden von der eigentlichen *philologischen Interpretation,* so oft sie sich praktisch mit ihr berühren mag und so wenig sie ohne deren (wenn auch stillschweigende) Vorarbeit überhaupt ans Werk gehen kann. Die gewöhnliche Interpretation, mag sie nun auf Sachen, auf Gedanken oder die grammatische Formensprache (z. B. auf den „Sinn" des Praesens historicum) ausgehen, faßt ihre Gegenstände zunächst und vor allem in ihrer *allgemeinen* Bedeutung, jenseits ihres einmaligen und unvergleichbaren Sinnes innerhalb der einzelnen Dichtung, und faßt sie ferner in ihrer vorästhetischen Tatsächlichkeit auf. Die Werte, die sie ermittelt, müssen immer erst in die dichterische Sphäre überführt und in ihrem „eigentlichen" Dasein und Sosein aufgelöst werden, ehe sie auch nur zum Verständnis der Dichtung selbst, der einzelnen Stelle verwendet werden, geschweige denn in die Analyse mit eingehen können. Das ist dann die Aufgabe der *literatur-ästhetischen Interpretation.*

„Gipfel" und „Wipfel" sind von Hause aus nicht dasselbe und scheinen nur durch ein ganz zufälliges Reimband zusammengeführt zu werden. Einem Ausländer, der „Wanderers Nachtlied" liest, würde man vielleicht ihren Wortsinn erst klar machen müssen. Vielleicht gelänge es dann auch, auf dem Hintergrunde der nächtlichen Natur eine gewisse Korrelativität der beiden Anschauungen durch rein tatsächliche, an das Ästhetische doch schon streifende Darlegungen anzudeuten. Aber ihr volles dichterisches Leben empfangen beide erst in dem ganzen Zusammenhange von Goethes Gedicht, unter deutlicher Einbuße an unmittelbarer sinnlicher Bedeutungskraft: wir müssen zum Teil geradezu vergessen, was uns die philologische Interpretation über

[1]) Ich erinnere an *R. Unger:* Von Nathan zu Faust (Neue Forschung, Bd. II, S. 67 ff.).

„Gipfel" und „Wipfel" gesagt hat, um Goethes dichterischem Willen gerecht zu werden; ebenso treten die an den Schall der „gewöhnlichen" Wörter anklingenden Gehörs- und sonstigen Sinneswerte zurück und machen einer ganz eigentümlichen Bewegungsnote Platz, die nur hier anzuklingen scheint: im Zusammenhange der kleinen Dichtung scheinen sie die eben in Ruhe verebbende Bewegung der umgebenden Natur anzudeuten. Damit werden wir bereits in die Analyse des Ganzen hineingeführt und sehen, wie stark sie durch eine sorgfältige künstlerische „Erklärung" der Einzelheiten gefördert wird. Damit diese in Ordnung komme, muß sie schon immer irgendwie mit einer vorweggenommenen und schrittweise sich klärenden Gesamtauffassung arbeiten. Aber was auf diesem Wege errungen wird, ersetzt keineswegs die bewußte Erfassung des dichterischen Ganzen selbst, die mit eigenen Mitteln und unter besonderer Zieleinstellung vorgenommen werden will. Mit der ästhetischen Interpretation steht die Analyse in einer befruchtenden Gegenseitigkeit, die rein philologische Erklärung ist nur ihre notwendige Voraussetzung, deren wir aus Gründen „menschlicher Bedürftigkeit" nie entbehren können. Wie viele Worte und wie viele Satzbilder, wie viele Vergleiche und Anspielungen in den Gedichten nicht bloß des Mittelalters und des älteren Neuhochdeutschen, sondern auch der klassischen Zeit und selbst der Gegenwart würden wir sonst einfach „falsch" auffassen.[1])

§ 3. VORAUSSETZUNGEN DER ANALYSE.

Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daß die Analyse mit gewissen gegebenen Größen rechnen muß, wenn sie nicht auf Irrwege geraten soll. Bleiben wir uns nur dessen bewußt, daß die Erledigung dieser Fragen einer Vorzone angehört und mit dem *Wesen* der Analyse als solcher nichts zu tun hat, so kann es uns nur von Nutzen sein, wenn wir es damit so ernst wie möglich nehmen. Nach zwei Richtungen vor allem schweift unser Auge in die Ferne, ohne doch unsern eigentlichen Gegenstand je ganz zu übersehen. Einmal vergegenwärtigen wir uns die *geschichtliche Lage*. Ein Barockdichter tritt von vornherein einem Gegenstande, wie z. B. dem Straßburger Münster anders gegenüber als etwa der junge Goethe. Man denke an J. W. Zinkgrefs „Epigramma vom Thurn zu Straßburg" oder an das Sonett über den Thurn zu Straßburg von M. Opitz. Wir würden in die Analyse eines Gedichts aus dem 17. Jahrhundert einen falschen Ton hineinbringen, wollte man dasjenige, was daran der Epoche gemäß war und den Zeitgenossen ohne weiteres einging, am Einzelfalle als solchem nachweisen: es erschiene dann notwendig als etwas bewußt Gewolltes, womöglich vom Dichter noch Unterstrichenes. Hier können die „Vorbemerkungen" das Nötige über Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten geben. Wie hier die Literaturgeschichte (als Stilgeschichte) unsere Arbeit fördert, so könnte sie uns z. B. rein formgeschichtlich über die Bedeutung und die Entwicklung der Sonettform in der gleichen Zeit aussagen. Es ist ohne weiteres klar, daß im vorliegenden Falle noch eine allgemein kultur-, ja politisch-geschichtliche Verständigung über das Verhältnis der Deutschen jener Zeit zu Straß-

[1]) Vgl. etwa Euphorions „Küss' ich widerwärtigen" (hier s. v. a. widerstrebenden) „Mund". Faust II, V. 9798.

burg nötig wäre und weiterhin wird, anderswo vielleicht stärker als im vorliegenden Falle (wir erinnern etwa an Goethes „Geheimnisse") eine geistesgeschichtliche Unterlage der Analyse nötig sein. Wie oft hebt sich die dichterische Schöpfung von einem s. Z. unmittelbar einleuchtenden geistigen Hintergrunde ab, welcher der unsere nicht mehr ist. Würde die Erörterung dieser Dinge unmittelbar in die Analyse mit einbezogen, so erhielten wir den irreführenden Eindruck, als wollte der Dichter damit etwas Besonderes und „Neues" sagen, während dieses sein Eigenstes ganz wo anders, in gewissen Einzelheiten oder an einer bestimmten Abschattung und Tiefenführung der allgemeinen Gedanken haftet. Auch hier darf nichts in das Gedicht hereingetragen werden, was nicht dichterische Materie geworden ist, sondern was mehr dank seinem tatsächlichen Vorhandensein und seiner realen Bedeutung in den Gesichtskreis des Dichters miteingeht.

Aber auch das *persönliche Erlebnis,* das den Dichter vielleicht zum poetischen Schaffen angeregt hat, mag es nun geistiger oder sinnlicher Art, alltägliche Erfahrung oder überwältigendes Schicksal, „Quelle" oder Vorlage sein, gehört als solches nur in die Außenbezirke der Dichtung und unserer analysierenden Betrachtung. Goethes Erlebnisse mit Kestner und mit Lotte Buff, seine schmerzlich-frohen Tage in Wetzlar, seine Erschütterung über den Selbstmord des jungen Jerusalem sind mit ihrer Tatsächlichkeit und ihrer Einwirkung auf die „Person" des jungen Goethe nicht in die Dichtung des „Werther" eingegangen. Sie haben sich eine gründliche Auflösung ihres So-Seins und fast ihres Daseins und eine völlige Neugeburt innerhalb der dichterischen Sphäre gefallen lassen müssen. Immerhin wäre das nicht möglich gewesen, wenn nicht jene ersten Eindrücke eben als „Erlebnisse", als höchst persönlich gefaßte, in sich gesteigerte und in stete Verbindung mit eigenen Lebensvorgängen und Wertungen gebrachte Erfahrungen bereits ihre festen und fruchtbaren Beziehungen zu Goethes Dichterei gehabt hätten. Fähigkeit und Drang zum poetischen Schauen und Gestalten regen sich da, wo immer ein Dichter überhaupt etwas nicht bloß erfährt, sondern „erlebt". Auch sein „reales" Erleben bedeutet mehr als die gewöhnliche, vorwiegend leidende und mechanische Umgestaltung des Gegebenen durch die menschliche Einbildungskraft; hier zielt alles auf Ordnungen und Wertungen höherer Art, die doch erst innerhalb der rein dichterischen Sphäre zu ihrer vollen Entfaltung gelangen. Was jener Erlebnisschicht des Dichters noch an dichterischer Klarheit und Eigengesetzlichkeit fehlt, wird gewissermaßen aufgewogen durch den ungeheuren Reichtum der inneren Lebensbeziehungen, durch die Möglichkeit steter Austiefung

nach den verschiedensten Richtungen hin. Nicht alles, was da „anschießt", ist ohne weiteres fähig, durch dichterische Umgestaltung ins poetische Bild und Wort aufzugehen; aber da es sich bei dem menschlich-innerlichen Leben auch des Dichters doch immer wieder um ein Ganzes handelt, dessen Teile durchweg untereinander in Beziehung stehen, so drängt alles, was jenem geheimnisvollen und vielverwobenen Lebensgrunde angehört, doch irgendwie nach wort-*symbolischer* Darstellung, soweit es nicht später durch die bewußte, gestaltende Arbeit des Dichters rücksichtslos ausgeschieden wird. Auch greift er während des dichterischen Prozesses immer wieder in jene Tiefe zurück und schöpft von da neue Anregungen und Teilaufgaben.[1]) Die Analyse kann auf diese Vorgänge nicht eingehen, das wäre eher die Sache einer individuellen Entwicklungsgeschichte des einzelnen Werkes; dennoch kann es nur von Vorteil sein, wenn wir uns von vornherein über die persönlichen Hintergründe der Dichtung klar werden, wie sie die moderne Biographie im weitesten Sinne des Wortes, auch die biographische Erforschung des maßgebenden „Augenblicks" uns nahebringen kann. Die häufige Geringschätzung der tatsächlichen Erlebnisschicht rührt daher, daß sie oft mit dem poetischen Grund und Boden verwechselt worden ist, auf dem das einzelne Dichtwerk unmittelbar erwächst, auf dem aber die äußere und innere Erfahrung des Dichters, auch wenn sie die Größe des „Erlebnisses" hatte, eine gründliche Umbildung erfahren muß.

§ 4. DER ANSATZPUNKT DER ANALYSE.

„Bei jedem Kunstwerk", sagt Goethe, „kommt alles, im Großen wie im Kleinen und bis ins Kleinste, auf die Konzeption an." Die dichterische Konzeption bedeutet eine ganz bestimmte, von außen her noch stark bedingte, aber durch und durch von eigener Tätigkeit schon erfüllte Auffassung der Welt in einem sinnfälligen und bedeutsamen Ausschnitt. Keimhaft in ihr angelegt ist bereits die ganz tätige *Intention* des Dichters auf das von ihm abzulösende, selbständige Werk, dessen Gestalt sich während des Schaffens mehr und mehr herausklärt. Auch die Analyse fängt am besten bei der Konzeption i. a. an und läßt nach und nach die intentionalen Werte immer kräftiger hervortreten. Am Anfang der Arbeit gilt es also, die eigentümliche Um- und Neugestaltung des „Erlebnisses" oder das freie, nur von dunklem Formwillen und dumpfem Wertglauben bestimmte Phantasiegebilde des Dichters in seiner poetischen Art und Lebendigkeit so deutlich als möglich zu er-

[1]) Immer wieder hat sich Goethe mit der älteren dramatischen und epischen Faustdichtung beschäftigt, um seine Phantasie von ihr befruchten zu lassen.

fassen und die Erkenntnis nach Möglichkeit rational auszudrücken, ohne damit das ästhetisch-dichterische Gepräge des Ganzen zu gefährden.

Wir können an dieser Stelle keine allgemeine Theorie des Dichterischen entwickeln, sondern müssen uns mit Andeutungen darüber begnügen, welche Auffassung dem Folgenden zugrunde liegt. Das poetische Verhalten (sei es schöpferisch oder genießend, d. h. im Grunde nachschöpferisch) ist eine besondere Ausprägung des „ästhetischen Zustandes", worin wir uns spielend gegenüber den Werten der Welt verhalten. Spielend nicht wie die Kinder, sondern als Menschen, als geisterfüllte Wesen, die sich durch die Gabe dieses Spiels von allem sonst Lebendigen unterscheiden und mit ihrer Betätigung zu einer gewissen Vollendung ihrer selbst sich emporschwingen. Für den Geist des Menschen spielen zunächst die mehr stofflichen, die vitalen und die ökonomischen Werte eine sehr geringe Rolle. Sie kommen für ihn nur in Betracht, insofern ihr Genuß oder Besitz Geistiges weckt und fördert oder insofern ihr Da-Sein und ihr So-Sein Geistiges versinnbildlicht. Das eigentliche Gebiet des Geistes aber sind jene Welt- und Wertschichten, die mit systematischem Bemühen von der Wissenschaft, von der Sittlichkeit und von der Religion bearbeitet und gepflegt werden. Je ernster es aber jede dieser Geistestätigkeiten nach Einstellung und Arbeitsweise mit ihren besonderen Gegenständen und Wertungen nimmt, um so mehr muß sie sie aus großen Zusammenhängen herausreißen, sie vereinseitigen und ihrer natürlichen Bedingtheit zu entkleiden suchen. Die Kunst dringt auf die Herstellung der ursprünglichen Einheit und Ganzheit. Damit wird im einzelnen, sozusagen im fachlichen Sinne viel verloren, im allgemeinen, rein-menschlichen ebensoviel gewonnen. Indem der Geist den „Ernst" der fachlichen Wertung fallen läßt und sich rein beschauend der Welt gegenüber verhält, fragt er sehr wenig danach, ob die wissenschaftlichen Tatsachen z. B., mit denen er sich abgibt, wirklich „wahr" sind und wie weit ihre Tragweite im praktischen Leben reicht; genug, daß er sich seiner Fähigkeiten zu wissenschaftlichem Forschen, zu methodischem Denken, zu neuen Erkenntnissen, zum sittlichen Urteil und zum Glauben, zu allem Glück und aller Qual der reinen „Problematik" sozusagen grundsätzlich bewußt bleibt; diese Fähigkeiten will er ja nur eben „ins Spiel setzen". Der Dichter kann mit Erfindungen spielen, die wissenschaftlich „unmöglich" sind oder zeitweilig dafür gelten (wie lange Zeit das lenkbare Luftschiff), wenn sie nur innerhalb des Bereichs wissenschaftlicher Geistesarbeit liegen. Und er kann sich mit Gedankengebilden wie der Astrologie beschäftigen, die der Wissenschaft seiner Zeit als überwunden gelten, wenn sie sich nur am Rande

gleichsam mit wissenschaftlichen Tatsachen und Methoden berühren. Es gibt kaum eine logische, ethische, religiöse Tatsache, die nicht unter bestimmten Gesichtspunkten übergreifende Hinweise auf menschliche Werte allgemeinerer Art, Beziehungen zu anderen Wertgebieten und zu dem menschlichen Leben oder zum All überhaupt darböte. Ähnlich steht es ja mit den rein sinnlichen, z. B. den Farben- und Klangwerten, denen die bildende Kunst und die Musik, auch die Raumkunst ihre tiefen menschlichen Bezüge abgewinnen, um daraus eine neue, eine ästhetische Welt von menschlicher Bedeutung und Sinnhaftigkeit zu bilden. Die Dichtung unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß sie sich zunächst und vor allem an jene Tatsachen und an jene Werte hält, die sich ungezwungen der Gestaltung durchs Wort darbieten, ja die erst in der Wortung zu ihrer eigentlichen Höhe, zu einer gewissen Vollendung gelangen. Werden jene geistigen Gegenstände, von denen wir sprachen, in die poetische Sphäre hineingehoben, so wird alles Reale, alles Fachliche, woran sie sonst gebunden erscheinen, zum Ausgangspunkt, zum Erwecker und symbolischen Träger feinster menschlicher Wertbeziehungen, die niemand demonstrieren und formulieren kann, die sich nur bei entsprechender Wortgestaltung uns von selbst aufdrängen. Was in der Erfahrung einander stößt oder sich überschneidet, sich kalt voneinander trennt oder sich nur feindselig berührt, das alles wird in einer höheren Welt des Dichters zu Bausteinen, die sich nach dem Klange seiner Leier harmonisch aneinanderfügen. Hier scheinen die Weltkörper auf ihrem Gange wirklich zu tönen und nicht nur zu tönen, sondern zu sprechen, und zwanglos schließt sich, was sie sagen, mit der sinnvollen, aber nicht logischen Rede der anderen Dinge zusammen. Das ist Wesen und Wirkung des dichterischen „Spiels“ mit den Dingen, keiner öden Spielerei, aber auch keiner spielenden Betätigung, die jeden Augenblick in irgendwelchen Ernst übergehen will, wie das Glücksspiel mit der rollenden Kugel.

Das „Erlebnis“ im Sinne unseres vorigen Abschnittes mag, sobald es in diese Sphäre eingeht, noch so viel von seiner sinnlichen Eigenfarbe und -wirkung behalten, es mag uns noch so stark an die Gefühlswerte und an die geistigen Wertsetzungen der wirklichen Welt erinnern; das alles scheint doch nur wie durch einen Schleier hindurch und dient einer ganz anders gefügten „Gestalt“ von menschlich viel tiefer greifender Wirkung. Alles, was der Dichter „darstellt“, weist andauernd über sich selbst hinaus in unergründliche Tiefen, und so kann z. B. der Selbstmord, der uns vielleicht im Leben aus sittlichen oder religiösen Gründen abstoßen würde, der uns vielleicht auch als viel mißbrauchtes Motiv

ästhetisch verdächtig wäre, bei wirklich dichterischer Behandlung zu immer tieferen Schichten des „Lebens" hinführen, die wir eben nur schauend, auf ästhetischem Wege zu ergreifen vermögen. Blicken wir also noch einmal auf Goethes Jugendroman zurück, so finden wir bei der Schilderung des toten Werther und seines Begräbnisses eine ganze Reihe handgreiflich-sinnlicher Züge, die scheinbar auf eine vollständige, realistische „Beschreibung" hinauslaufen: aber wie vieles fehlt an einem echten Tatsachen-Bericht![1]) Sorgfältig wird das Gräßliche als solches gemildert, dagegen so weit betont, als es unser Mitleid steigern kann; die Bilder, die der Erzähler vor uns entstehen läßt, waren nicht zu malen ohne starke Nachhilfe der Phantasie des Bildkünstlers, der zugleich das Ganze in eine andere Sphäre hineinrücken mußte. Es sind bunte Schattenbilder von der Art, wie der Dichter sie entwirft, zusammengesetzt aus leuchtend-farbigen und scharf geschnittenen wie aus blassen, verschwimmenden, umflorten oder ganz „leeren" Teilen; Bilder, die an sich uns wenig „sagen" könnten, wenn nicht die Rede (und zwar weniger die stofflich verzeichnende, aufzählende, als die andeutende und in der Andeutung lebende Rede) mit ihren geheimen Beziehungen und feinen Abtönungen, mit ihrem Rhythmus und ihrer Akzentuierung, mit ihrer unmittelbar an die Seele greifenden Registrierung hinzukäme. Die Art, *wie* hier von den Dingen gesprochen wird, besser: wie sie „gesprochen" werden, ist das Entscheidende.

Es gilt, durch eine feine Schulung des inneren Ohres empfänglich zu werden für dieses Ineinandergreifen, für diese lebendige Einheit von dichterischer Anschauung und Ausdruck. Hier ist der wahre Ausgangspunkt jeder Analyse. Strahlte das Dichtwerk nicht von selbst und mit einer Art zwingender Gewalt diese Zweieinheit aus, so könnte überhaupt kein künstlerischer Genuß zustande kommen, wie ihn doch jeder poetisch angeregte „Laie" verspürt, verspüren soll und mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit seines Urteils vertritt. Nur wird bei dem geübten Forscher der Eindruck unmittelbarer, voller und reiner sein. Analytische Tätigkeit aber bedeutet eine rationale Vergegenwärtigung und Klärung des unmittelbaren Eindrucks durch versuchsweise Trennung seiner Elemente, die dann neu zusammengefügt werden wollen. Nur scheinbar liegt hier ein Zirkel vor, in Wahrheit bewegen wir uns auf einer Spirallinie, die in die Tiefe führt. Nur scheinbar langen wir bei dem Ausgangspunkt wieder an, wir haben unterwegs unendlich viel gelernt, was sich auf unsern Gegenstand bezog, und betrachten ihn jetzt

[1]) Vgl. *R. Petsch:* Bericht, Erzählung, Dichtung. In der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" Nr. 161 vom 7. April 1929.

gleichsam von freierer Höhe. Auf diese Weise können wir dann auch den ersten Eindruck nachprüfen, vertiefen und berichtigen. Und unser Genuß als solcher wird gewiß nicht darunter leiden, wenn wir uns nach Überwindung des mühevollen Weges aufs neue dem irrationalen Zauber des Gedichts hingeben, der auch unsere rational erworbenen Erkenntnisse mit in seinen Dunstkreis einbezieht. Das müßte ein schlechter Faustforscher sein, der sich durch eine lebenslängliche Beschäftigung mit der Kunstform des Werkes die freie, reine Wirkung der Lektüre oder einer (nur zu seltenen!) guten Aufführung des Dramas beeinträchtigen ließe. Vielmehr wird er jeweils mit neuer Kraft, mit frischen Augen, mit erhöhtem Eifer an seine Aufgabe zurückkehren, die im Grunde unendlich ist und mit der reifenden Persönlichkeit, wie mit reifenden Zeiten wächst und sich wandelt. In Wahrheit stehen unmittelbarer Genuß und literaturwissenschaftliche Analyse in einer steten, fruchtbaren Wechselwirkung, deren Ergebnisse weit über die Erlebnisse des einzelnen Forschers hinausgreifen, wenn er imstande ist, seiner Untersuchung eine Form zu geben, die nicht von der Dichtung weg, sondern immer wieder in ihren magischen Kreis zurückführt.

Beim ersten Blick auf „Wanderers Nachtlied" von Goethe fällt uns zunächst die Einheit von Landschaft und Persönlichkeit („du auch"!) auf, die durch die selige Erwartung der Ruhe aneinander gebunden sind, so daß die eine Seite des Erlebnisses die andere immer wieder befruchtet. Schon die inhaltliche Wirkung des kleinen Gedichts, seine Bildhaftigkeit scheint hier alles Wesentliche zu geben. Und doch! Die ganz besondere, wohltuende, besänftigende und befriedigende Art dieses Ruhesehnens strömt erst aus der Wortgebung auf uns über. Die gewählten Worte mit ihrer großartigen Schlichtheit, der Satzbau mit seiner rührenden Einfachheit (der Schluß z. B. ohne die Umstellung: „Ruhest auch du"), die freie und doch „geordnete" Bewegung des Verses, alles wirkt durch seine eigentümliche, gefühlsbeschwerte Bedeutung mit ein. Und vollendet wird die Wirkung durch die Fülle der rein klanglichen Reize. „Unbewußt" hat der Dichter lauter Wörter von unendlichem Wohllaut und von bedeutsamen Reimbeziehungen untereinander „gewählt", die auch durch ihr Silbengewicht, ihre Länge usw. den freien Gang der Rhythmen nicht stören. Auch hier glauben wir das leise Rauschen weicher Blätter am Abend zu vernehmen und fühlen uns zugleich irgendwie an das milde, alle Härten ausgleichende, alles in Gold und Azurblau tauchende Abendlicht erinnert. So ungefähr legt sich der Eindruck des Gedichts auf den Leser von vornherein auseinander, wenn er auf seine dichterischen Erlebnisse achten gelernt hat. Die Analyse verfolgt diese Anregungen mit einer gewissen Systematik und, soweit es ihr möglich ist, mit rationalen Mitteln.

§ 5. DIE INHALTLICHE SEITE DES DICHTWERKES.

Wir betrachten das Wortkunstwerk zunächst nach seiner sachlichen Seite: das *Was*, nicht das *Wie* der Darstellung steht im Vordergrunde, obwohl uns auch dabei von der Seite des Ausdrucks her fast dauernd neue Aufschlüsse und Fragestellungen zuströmen. Wir lassen uns bis zu einem gewissen Grade von ihnen leiten, unsere volle Aufmerksamkeit aber gilt dem Gegenstande, der dichterischen Schau, der sich in der

Phantasie des Poeten in ein „Bild" verwandelt. In diesem Bilde begegnen sich gleichsam Ich und Welt und treten in den reinsten Gleichgewichtszustand. Denn der poetische Gegenstand ist vom Ich abgelöst, ist „objektiv" geworden; er wird nicht mehr unmittelbar begehrt oder verabscheut, nicht mehr sittlich beurteilt, religiös verehrt, wissenschaftlich definiert und eingeordnet oder technisch-praktischen Zwecken dienstbar gemacht. Er ist „reiner" Gegenstand der Betrachtung geworden. Wohl aber klingen alle jene menschlichen Möglichkeiten seiner Behandlung und Verwertung gleichzeitig irgendwie mit an, eben als bloße Fähigkeiten und jeweils mit verschiedener Rangordnung untereinander, so daß der eine oder andere Leser in ganz besonderen Schichten seines Wesens davon berührt werden wird, wobei doch immer das ästhetische Verhalten die Oberhand behält. Diese „grenzenlose Bestimmbarkeit" hängt aber damit zusammen, daß der Gegenstand auch von der realen Tatsächlichkeit so weit entfernt ist wie von der Gebundenheit und Bestimmtheit des Ichs in der Erfahrung des täglichen Lebens. Baumgipfel oder einschlummernde Vögel im Gedichte sind eben nicht dasselbe wie in der äußeren Natur. Sie verlieren ihre botanischen und zoologischen Eigenschaften u. a. Wirklichkeitswerte so weit, daß wir nur noch wie von fern daran erinnert werden. Um so leichter läßt sich alles, was bei und in der dichterischen Anschauung mitschwingt, miteinander verbinden und in fruchtbare Beziehung setzen, bis im kleinsten Raum und um den scheinbar winzigsten Gegenstand herum so etwas wie eine ganz neue Welt von eigenstem Gehalt und Stimmungszauber entsteht. Dieses „Weltbild" als Hintergrund und Umrahmung des einzelnen poetischen Gebildes aber entsteht nicht durch äußerliche Summierung von Vorstellungsinhalten, sondern durch die Anspinnung und Zusammenschließung ganzer Reihen, die mit ihren sich stetig weitenden und vertiefenden Beziehungen aufeinander zuletzt den Eindruck des „Ganzen" höherer Art hervorrufen. Dabei kommt es nicht bloß zu Reihenbildungen gleichen Wertes in einer Ebene, sondern zu einer deutlich fühlbaren Schichtung. Und wie sich überhaupt Sinn und Geist im Wort und in der Dichtung vermählen, so werden diese Schichten vor allem durch ihre Annäherung an den Sinn- oder den Geistpol gekennzeichnet. Ein Gedicht kann vorzugsweise geistig gerichtet sein, also mit Gedanken spielen (vgl. Schillers „Künstler") und wird doch gern ins Sinnliche hinübergreifen, wobei die greifbaren oder geschichtlich-anschaulichen Symbole unsere geistigen Kräfte immer wieder in Bewegung setzen und dem großen Erlebnis der Mitte neue Werte entlocken. Aber auch ein Gedicht, das zunächst in der sichtbaren Welt verweilt

(wie „Wanderers Nachtlied") wird der sinnlichen Gegenwart erst durch die Berührung immer tieferer Hintergründe ihre volle dichterische Wirkung abgewinnen. In den verschiedensten Abstufungen und Mischungen kehrt dies Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und Geist immer wieder, das sich mit der andern, nicht minder ergiebigen Wechselbeziehung zwischen Ich und Welt kreuzt. Bald überwiegt das Gedankenhafte, der „Gehalt", bald das Sinnfällige des Bildes, der „Stoff". Keines von beiden schließt das andere aus, keines kann für sich bestehen, wenn eine Dichtung zustandekommen soll. Nur aus Zweckmäßigkeitsgründen müssen wir im Folgenden „Gehalt" und „Stoff" getrennt voneinander betrachten.

Aus dem Vorstehenden erhellt, wie wenig der Analyse mit jenen „Inhaltsangaben" gedient ist, deren Ergebnislosigkeit und Lächerlichkeit bei lyrischen Dichtungen ohne weiteres klar ist (eine Inhaltsangabe der „Trilogie der Leidenschaft" oder der „Künstler"?), während sie bei den „pragmatischen Gattungen" der Erzählung und des Dramas immer noch fleißig geübt werden, nicht bloß auf der Schule. Niemand kann aus einer Nacherzählung der „Handlung" des „Egmont" irgendeine Vorstellung von den eigentlich dramatischen Werten der Dichtung gewinnen; und wie karg müßte eine Inhaltsangabe des „Werther" ausfallen! Solche Dinge sind nicht bloß unnütz, sondern gefährlich, weil sie den Leser irreführen, ihn aus dem Gebiete des ästhetischen Erlebens in das der nackten Tatsächlichkeit zurückreißen. Vorgänge von großer Farbigkeit und Tiefenführung werden hier zu einer blassen Linie ausgewalzt, die feinen Abstufungen der Tatsachen gegeneinander und ihre unsichtbaren Verflechtungen auf den Hintergründen des Geschehens fallen fort oder werden verzerrt. Gewiß muß die Analyse des Dramas auch auf den Fortgang der dramatischen Bewegung in der Zeit, auf die Entfaltung des „Handelns" eingehen, aber immer mit sorgfältiger Beachtung der Abtönung und der eigentümlichen Schichtung aller einzelnen Teilvorgänge, mit genauer Abwägung des Eingreifens und der wechselnden Gruppierung der Hauptfiguren wie der wechselnden Vormacht des Schicksals und des menschlichen Wollens, der Vorder- und Hintergründigkeit des Geschehens usw.[1]) Ähnlich steht es bei der epischen Dichtung. Nur zur vorläufigen Orientierung auf einer vorwissenschaftlichen Stufe der Beschäftigung mit dem Dichtwerk haben Inhaltsübersichten, etwa nach Akt und Szene geordnet, einen gewissen Nutzen. *A. Böckh* sagt darüber in der Einleitung seiner Ausgabe der „Antigone": „Ein Inhaltsverzeichnis eines Kunstwerkes ist zwar jammervolle Handarbeit, welche der besseren Philologie fremd ist: aber als Vorbereitung zum Auffinden der Einheit und des Grundgedankens eines Stückes bedarf es doch einer Übersicht."

§ 6. DER STOFF.

Wenn in der Analyse von „Stoff" die Rede ist, so ist nicht mehr der Rohstoff gemeint, wie ihn der Dichter aus seiner „Quelle" bezieht oder im eigenen Leben „erfährt", sondern der bereits vorgeformte „Inhalt" gewordene, symbolfähige Stoff. Es kommt in der „poetischen Sphäre" sehr wenig darauf an, was dieser Stoff war, ehe er in sie einging: ob eine Begegnung des Dichters mit fremden Menschen oder ein tiefer Blick in seine eigene Seele, ein Chronikbericht, ein Zeitungsblatt, eine Klatschgeschichte oder eine bereits geformte Dichtung, vielleicht ein Teil, ein

[1]) Vgl. *R. Petsch*, Gedanken über den Aufbau des Dramas. Leipzig, 1926.

Motiv einer solchen, sei sie volkstümlicher oder hochliterarischer Art. Er muß alles, was er ergreift, erst in die dichterische Welt hineinheben und damit sein Sonderdasein verneinen oder doch so weit auflösen, daß die Bedingungen, unter denen es vorher stand, nur noch eine besondere, vielleicht recht fruchtbare dichterische Note hergeben. Wieviel verdankt die erzählende und dramatische Dichtung dem „treuherzigen" Chronikenstil und seiner „Freskenmalerei", wieviel Atmosphäre haben italienische Novellen Shakespeares Lustspielen mitgegeben. Von diesen Dingen wird die Analyse unbedingt Kenntnis nehmen, Maß und Art ihrer Einwirkung zu prüfen haben.

Aber sie steht damit immer noch im Vorhof ihres eigensten Reiches. Ihre Hauptaufgabe, soweit sie den „Stoff" anlangt, besteht doch darin, daß seine *Eigenart* und seine *Bedeutung* für das Gesamtwerk geprüft wird. Beides hängt eng miteinander zusammen. „Eigenart" des dichterischen Stoffes bedeutet vor allem seine eigenartige Auffassung durch den Dichter; sie ist nur sehr teilweise durch das tatsächliche Gepräge des Rohstoffes, viel stärker durch die Idee der Dichtung selbst bestimmt. Immerhin ist, wenn wir die Eigenart des Stoffes zunächst für sich betrachten, auf die realen Grundlagen noch einmal Rücksicht zu nehmen. Was der Dichter als persönliches Erlebnis vorträgt oder durch Augenzeugen (auch eines geschichtlichen Vorganges) berichten läßt, wirkt von Hause aus überzeugender als das, was als bloß historische Tatsache erzählt wird oder was sich gar von vornherein als Phantasie-Erzeugnis darstellt. Vor allem wird der Dichter dem geschichtlichen Stoffe irgendwie den Reiz der Einzigkeit, der Unvergleichbarkeit, der unmittelbaren Lebendigkeit geben müssen, den das einmalige „Erlebnis" von selbst hat. Es bedarf dann einer stärkeren Umformung des gegebenen Materials, einer besonderen Perspektive, indem z. B. Geschicke eines Landes mit persönlicher Note durch einen von ihnen Betroffenen erzählt oder von mehreren innerlich daran beteiligten Gestalten erörtert werden, wie die Vorgänge des Dreißigjährigen Krieges am Anfang der „Piccolomini" durch Wallenstein und Questenberg. Die Schilderungen des Krieges in „Wallensteins Lager" und in der großen Unterredung des Helden mit der Gräfin Terzky, die neben andern Abschnitten des Dramas jenen Bericht so wirksam ergänzen, zeigen auch, daß die Gesichtspunkte wechseln, und daß je nach der Art der Sprechenden verschiedene Schichtungen (nicht bloß: Abschnitte) der historischen Verhältnisse und Tatsachen dargestellt werden, wie ja auch Wallensteins persönliche Vorgeschichte in ähnlicher Weise aufgeteilt und „dramatisiert" ist. Durchweg ist auf eine vollständige Wiedergabe der einzelnen Ereignisse und

selbst der Schichtung der Stoffmaße verzichtet. Der Stoff, wie der Dichter ihn braucht und bietet, erweckt den Eindruck der Fülle, der Ganzheit und Geschlossenheit auf andere Weise: durch das Ineinandergreifen, durch die starken und fruchtbaren wechselseitigen Beziehungen der von den einzelnen Abschnitten ausgehenden Wirkungen. Noch viel freier behandelt der Dichter in demselben Drama die „astrologische Fratze", das Symbol des phantastischen Bestandteils der Welt, die er darstellen will. Hier wird von dem Tatsächlichen, was die Quellen etwa darbieten konnten, nur so viel verwertet, als unmittelbar auf unser Gefühl einwirkt oder an einer Atmosphäre mitschafft, die den tragischen Ausgang als unentrinnbare Notwendigkeit erscheinen läßt. So kommen wir von der Eigenart des Stoffes immer wieder auf seine Bedeutung für die Dichtung selbst zu sprechen.

Immerhin verlangt auch der dichterische Stoff als solcher sein Eigenrecht, nicht zuletzt auf Grund seiner Verwurzelung in irgendeiner Schicht der gegenwärtigen, geschichtlichen oder phantastischen Wirklichkeit. Wir müßten nicht Menschen sein, wenn nicht, sobald geschichtliche Figuren die Bühne betreten, so etwas wie historische Neugier in uns sich regte; noch stärker wirkten stoffliche Interessen sehr verschiedener Art bei den Milieuszenen des „Naturalismus", bei den „Sittengemälden" des 18. Jahrhunderts, bei den „Volksstücken" der Österreicher oder bei den Romanen von E. Sue, von E. A. Poe u. a. mit, ohne daß damit die Darstellung *immer* unter die Schwelle der Dichtung herabsinken müßte. Auch oberhalb dieser Schwelle kann der Dichter dem Reize des Stofflichen in sehr verschiedene Grade nachhängen. Es kam im ganzen doch mehr der religiös-erbaulichen, allenfalls der lyrisch-hymnischen, als der episch-dichterischen Wirkung zugute, daß Klopstock die räumlich-zeitlichen Hintergründe seines Messias und eigentlich auch seiner „Bardiete" bis zu einem Grade „auflöste", der sie leicht verblasen und nichtssagend erscheinen läßt. Was da aus der biblischen und germanischen Zeit herüberwirkt, ist nicht Anschauung, ist allenfalls Atmosphäre und als solche nicht ohne dichterischen Wert. Je näher der Dichter seiner ganzen Einstellung nach den Vorgängen der Wirklichkeit bleibt, um so mehr wird er ihnen von ihrer Eigenfarbe lassen und nicht selten der Freude des Schriftstellers an der Umsetzung des Sinnlich-Gegebenen in das Wort nachgeben, auf die Gefahr hin, damit einmal aus dem Bereich des Symbolisch-Bedeutsamen herauszutreten. Bei richtiger Behandlung wirkt dann die *Gesamtheit* der behandelten Stoffmasse doch so, wie es nicht jede Einzelheit und nicht jeder Abschnitt vermag. Man denke an den Beginn von Schillers „Tell", der das Entzücken Goethes

hervorrief und der erst unter höheren Gesichtspunkten als untrennbarer Bestandteil der ganzen Dichtung erscheint.[1])

Jedenfalls hängen Nähe, Fülle und Farbigkeit des Stoffes in jeder echten Dichtung letztlich doch wieder mit seiner *Bedeutung* für das Ganze zusammen. Natürlich ist diese wieder weithin von dem *Gehalt* der Dichtung abhängig, muß aber doch auch kurz für sich betrachtet werden. Die Analyse wird festzustellen haben, ob die stofflichen Dinge, gleichviel welcher Art sie sind, eine wesentliche Rolle in dem Dichtwerk spielen oder nicht. Oder, vorsichtiger ausgedrückt, ob bestimmte Stoffgebiete, z. B. das Soldatisch-Kriegerische im „Wallenstein" sehr bedeutend für die Gestaltung der dichterischen Gesamtanschauung genannt werden können, während in diesem Drama das Politische, die allgemeinen Kulturverhältnisse der Zeit und vollends das Privatleben der Menschen Schicht für Schicht immer weiter zurücktreten. Es ist an sich sehr wohl möglich, daß der Dichter, wie z. B. Schiller in den „Künstlern", über alles Stoffliche mit eiligem Fuße hinweggeht, um entweder seine Nichtigkeit darzutun, oder um sofort Erlebnisse höherer, unstofflicher oder doch höchst „sublimierter" Art, an die flüchtigen Erwähnungen, Anspielungen und Bilder anzuhängen. Dann erscheint ihm eben der Stoff überhaupt (nicht bloß dieses und jenes Stoffgebiet) als unfähig, diejenigen Werte zu tragen und zu versinnbildlichen, die seine Seele in poetische Schwingungen versetzt haben. Die dichterische „Bedeutung" des Stoffes hängt danach mit der *Bewertung* der (alltäglichen, geschichtlichen oder phantastischen) *Wirklichkeit* zusammen, an die der Dichter anknüpft und aus deren Bestandteilen er seine „neue Welt" zusammenfügt. Das Reich der Werte, um die es ihm zu tun ist, kann bis zu einem gewissen Grade verneinend gegen alle Wirklichkeit gestellt sein (nur daß es selbst diese Verneinung durch die Ablehnung der Realität „darstellen" muß, wenn überhaupt eine Gestaltung zustande kommen soll). Der Dichter kann weiterhin die Bestandteile der Realität als bloße Träger und Stützen verwenden, woran er seine eigentlichen Errungenschaften assoziativ anschließt und gleichsam wie Trophäen aufhängt; er kann aber auch die Wirklichkeit mit ihren unmittelbar einleuchtenden Ordnungen und Gesetzlichkeiten erfreuender oder niederdrückender Art zum eigentlichen Gegenstande der künstlerischen Darstellung nehmen, indem er alles unterstreicht, was diese Ordnungen offenbart und alles unterdrückt, was sie zu verraten scheint; er kann vor allem auch eine Welt darstellen,

[1]) Schlimmer ist es, wenn an die Stelle der Wortungs-Lust des Schriftstellers etwa der Hang des Forschers zur ‚Belehrung' tritt, wie in den „Professorenromanen" des 19. Jahrhunderts mit ihren entweder gar nicht dichterisch gestalteten oder von einem Netz konventioneller „Poeterei" überzogenen Stoffmassen.

worin die oft nur vorgegebenen Werte des menschlichen Gesellschaftslebens auf guten Glauben hingenommen und als tatsächlich vorhanden und im idealen Sinne wirksam hingestellt werden — wie er natürlich auch, negativ gewendet, die Brüchigkeit oder Verlogenheit solcher Wertsetzungen mehr oder weniger schonungslos aufdecken kann. Er kann weiterhin die Wirklichkeit gleichsam „durchscheinend" machen und jenseits der unmittelbar „erscheinenden" oder behaupteten Ordnungen und Notwendigkeiten, die vielleicht als problematisch behandelt werden, hintergründige Gesetzlichkeiten aufleuchten lassen, die entweder mit der „reinen Form", mit der „Idee" der tatsächlichen Vorgänge (im Goethischen Sinne) oder mit einer irgendwie übergeordneten Idealität (im platonischen oder z. B. im christlichen Sinne) zusammenhängen. Damit kommen wir zu immer stärkeren Verflüchtigungen des eigentlich Stofflichen aus dem Bestreben heraus, ihm eben eine „höhere Bedeutung" im dichterischen Sinne beizulegen oder sie doch in poetischer Weise zur Erörterung zu stellen und zum Erlebnis des Lesers zu machen. Die Analyse hat die Bedeutung und damit die Ausdehnung, die Dichtigkeit, das Gewicht der stofflichen Darstellung festzustellen.

Auch diese besondere Bedeutung des Stoffes, wie der Dichter sie auffaßt und anerkannt sehen will, verlangt in gewissem Sinne ihr Eigenrecht. Art und Grad dieser Einwirkung des Stofflichen wollen ebenfalls beachtet werden. Wenn z. B. der Wechsel der Jahreszeiten für den Aufbau und für den inneren Verlauf der Handlung des „Werther" von besonderem Gewichte sind, so wird der Dichter nicht bloß danach streben, Naturbilder von hohem stofflichen Eigenreiz zu zeichnen und sich dabei zu verweilen, sondern er wird die geheimen symbolischen Beziehungen, die zwischen Jahreszeiten und Erlebnisstufen bestehen, durch tausend kleine Züge unterstreichen, ohne sie doch eigentlich auszusprechen; er wird gern dem Verlangen nachgeben, seine Kunst der hintergründigen Darstellung in ihrem vollen Glanze zu zeigen. Bis zur Manier droht dieser Hintersinn bisweilen bei H. Ibsen auszuarten und erzeugt das Ausdrucksmittel des „Dialogs mit doppeltem Boden", dessen rein technische Beherrschung wiederum ihre Triumphe feiern will. Da geht das Bedeutsame ganz deutlich bereits in das Formale über. Im ganzen genommen, sind der Umfang und die Methode, womit der Dichter die Bedeutung auch des Stofflichen hervorhebt, von wesentlicher Bedeutung für das stilistische Gepräge des ganzen Werkes, um das sich ja die Analyse bemüht. Natürlich führen aber von diesem Punkte unserer Betrachtung aus besonders enge und starke Fäden auch zu dem Gehalt des Werkes hinüber, dem unsere weitere Betrachtung gilt.

§ 7. DER GEHALT.

Wie die Analyse des dichterischen Stoffes den Umweg über die tatsächlichen Quellen u. a. Grundlagen der Dichtung nicht vermeiden kann, so wird die Analyse des dichterischen Gehalts nicht an geistesgeschichtlichen Übersichten und an allgemeinen geistes- und wertwissenschaftlichen Erwägungen vorbeikommen, ohne daß sie sich doch in die sachliche Interpretation von Einzelheiten verlieren dürfte. Nur ganz allgemein wird der geistige Bezirk umrissen, werden die tieferen Hintergründe, die Meinungen und Wertungen aufgedeckt werden müssen, die der Dichter etwa als Sohn seiner Zeit als „selbstverständliche" Gegebenheiten in seine Schöpfung mit hineingewoben oder die er als unveräußerliche Teile seiner neuen Welt mitgeschaffen hat. Wir sind sonst nur zu geneigt (und werden durch die Vieldeutigkeit aller sprachlichen Ausdrucksweise für geistige Dinge erst recht dazu geführt), unsre eigenen Gedanken oder die unsrer Zeit, einer bestimmten Schule usw. für diejenigen des Dichters einzusetzen. So gehört eine Erörterung der Goethischen Dämonologie in jede eindringliche Analyse des „Faust" als Kunstwerk hinein, und jede tiefer führende Besprechung eines Musikdramas von R. Wagner muß irgendwie auf seine Erlösungslehre eingehen, schon um die besondere Abwandlung seiner allgemeinen Anschauungen im Einzelfalle festzulegen. Man glaubt oft, bei der Gegenwart besser daran zu sein und so ohne Vorbereitung darauflos interpretieren und analysieren zu können. Aber gerade die Gegenwart mit ihrem verwirrenden Durcheinander und Ineinander geistiger Richtungen (wir brauchen nur an die Vieldeutigkeit von Ausdrücken wie „Struktur", „Person", „Wert" und dgl. zu erinnern) zeigt uns, wie vorsichtig wir auch bei geistigen Erzeugnissen der Vergangenheit, besonders aus kampfesfrohen Zeiten des Übergangs und der raschen Entwicklung verfahren müssen. Nur zu einem eingeschränkten Kreise sprechen die Gedichte St. Georges, sprechen R. M. Rilkes Duineser „Elegien" unmittelbar, und eben diese Kreise müssen für andere Dichtungen sich erst wieder das Herz öffnen und das Ohr schärfen lassen.

Wie schwer ist es für den Bürger unserer politisch maßlos erregten und verhetzten Zeit, zumal wenn er selbst überzeugtes Mitglied einer Partei oder auch von allem politischen Hader angewidert ist, den Gedichten, die aus einer ganz andern Welt zu ihm dringen, den tiefen poetischen Klang abzugewinnen, der ihnen vielleicht trotz aller politischen Parteifarbe eigen ist! Bewunderer und Gegner hören nur die „Absicht" heraus, die doch möglicherweise bereits aufgelöst und dich-

terisches Motiv geworden ist. Drohte der Dichtung von seiten des Stoffes die Gefahr sachlicher Neugierde, so rückt ihr Gehalt sie nur zu leicht in die Nähe einer höher oder niederer zielenden *Tendenz*-Schriftstellerei. Nicht immer ist der Dichter daran schuld, daß sein Werk tendenziös wirkt; ja die Furcht vor dieser falschen Nebenwirkung kann ihn dazu verführen, die scharfen Umrisse und Betonungen zu verwischen, so daß seine Dichtung den Eindruck des Verwaschenen hervorruft. Noch heute ist ein so hochdichterisches Werk wie Lessings „Nathan" heiß umstritten, weil man Tendenz darin wittert und die zarten und doch starken und echten Töne überhört, die alles Dogmatische, alles Rationale in das dichterisch reine Bekenntnis zu einer höheren, eigentlich nur poetisch zu fassenden Menschlichkeit umwandeln. Es ist Sache der Interpretation im einzelnen und der Analyse im großen, diese „Geisteshaltung" des Dichters als solchen in seinem Werke festzustellen und eine Plattform zu schaffen, von der sich nach allen Seiten fortschreiten läßt, soweit der Gehalt des Dichtwerks vordringt.

Die Analyse hat aber nicht bloß das Vorhandensein und die dichterische Auswertung des Gehalts festzustellen (hier wird sie sich sogar vielfach auf die Kritik stützen oder mit ihren Mitteln arbeiten müssen); sie wird auch, im Hinblick auf den künstlerischen Gesamtorganismus, der *Art* und der Bedeutung dieser geistigen Grundschicht nachfragen. Es gilt überhaupt zunächst zu untersuchen, ob es sich um einen wirklich geistigen Gehalt von einigem Schwergewicht handelt oder ob das Gedicht mehr mit herkömmlichen Anschauungen ohne besondere Tiefe arbeitet, denen es vielleicht eigene Gefühlswerte abgewinnt. Es braucht darum noch nicht poetisch minderwertig zu sein: Heines kleines Gedicht: „Leise zieht durch mein Gemüt" wirkt fast ganz durch Anschauung und Form und wirkt sehr stark dichterisch, während das innerliche Erlebnis der Liebessehnsucht ganz überlieferungsmäßig erfaßt ist und eben nur das „Motiv" hergibt. Durchweg werden zwei Fragen zu stellen sein: einmal, bis in welche Tiefe das Gedicht etwa vordringt, wo z. B. sein aufbauendes Hauptmotiv verwurzelt ist. Von den einfachsten Lebensäußerungen mit den sie begleitenden Gefühlen und den ihnen innewohnenden Wertsetzungen bis zu den letzten Höhen, zu denen der Menschengeist sich dichterisch emporflügeln kann: welch reiches Gebiet, innerhalb dessen der Dichter immer neue Ansatzpunkte, immer neue Zwischenlagen ausfindig machen kann. Damit rühren wir an die andere Frage, ob der Verfasser einer geistig anspruchsvolleren Dichtung vielleicht überkommene Werte verwendet, die von der Allgemeinheit bejaht werden, aber schon

abgeblaßt sind und ein Schattendasein führen, bis der Dichter sie von neuem „aufleuchten" läßt (wie es so oft in der religiösen und vaterländischen Lyrik vorkommt); oder ob er kritisch, skeptisch, aufbauend an einem neuen Weltbilde mitarbeitet — freilich immer nur im Sinne des dichterischen „Als ob", wo es sich um wirkliche Dichtung, nicht um gereimte Philosophie handelt. Aber der Dichter vermag eben auch die höchsten geistigen Fähigkeiten des Menschen spielend zu betätigen, uns durch seine Kunst bis in die letzten Tiefen unseres menschlichen Wesens zu erschüttern oder uns der Erhabenheit menschlichen Geisteslebens bewußt zu machen.

Ob „konventionell" oder „originell", immer ist der Gehalt von der höchsten Bedeutung für das Gedicht selbst. Gewiß, auch der Stoff muß in irgendwelcher Form notwendig vorhanden sein, aber er gibt dem Ganzen nicht seinen eigentlichen Wert, so wenig der Leib, ohne den doch keine geistigen Funktionen möglich sind, für sich allein seinen Träger als menschliches Wesen ausweist. Die *Bedeutung* des Gehalts für die Dichtung dagegen ist wesentlich und unermeßlich; er ist es, der ihr ewiges Leben verschafft und sie immer wieder neuen, besonderen Wirkungen zuführt. Der Gehalt gibt der neuen Welt, die der Dichter schafft, ihr tragendes Gerüst, gibt uns die beherrschenden Gesichtspunkte und jeden festen Anhalt zur Nachschaffung der Stimmung, die der Dichter in uns erwecken will. Der geistige Gehalt der Dichtung unterscheidet sich von der philosophischen oder auch unterwissenschaftlichen Welt- und Lebensanschauung vor allem durch den Mangel fester Systematik und begrifflicher Klarheit; dennoch herrscht auch bei ihm eine deutlich wahrnehmbare, nur nicht starre Ordnung und eine durchsichtige Klarheit, nur von anderer Art. Mit überwältigender Kraft und Reinheit treten die geistigen *Werte* hervor, die dem Menschen als persönlichem und zugleich gesellschaftlichem und kosmisch gebundenem Wesen zugehören: „Ideen", welche die Seele des Dichters schwingen lassen und zur symbolischen Gestaltung reizen. Unsystematisch und doch deutlich genug läßt uns der Dichter in jedem Augenblicke fühlen, welchem Werte oder welcher Wertschicht er den Vorzug gibt; vielleicht auch, welche Rangordnung er den Werten überhaupt zuerkennt. Es gibt Dichtungen genug, die sich, wie Wedekinds Dramen, um eine gefühlsmäßige Um- und Neuordnung der Werte bemühen, die vielleicht die überlieferte Schichtung geradezu auf den Kopf stellen möchten, ohne darum tendenziös wirken zu wollen und zu müssen. Nirgends spricht der Dichter als menschliches Wesen so vernehmlich zu uns, als durch solche

Wertungen: nicht als starre, in eine Formel zu bannende Individualität, sondern als lebendige Persönlichkeit in steter Bewegung und Umschichtung, von großen Spannungen erfüllt.

Ein schönes Beispiel dafür bietet der „Egmont". Es ist für die Gesamtauffassung des Dramas und darum für die Analyse des Dramas von höchster Wichtigkeit, daß Goethe als ethischer Mensch, in der urteilenden Sphäre seines Wesens, die von Alba und Egmont vertretenen Prinzipien der Autorität und der Freiheit als gleichberechtigt gelten läßt: aus ihrem steten Ringen geht der große Prozeß des politischen Lebens, gehen immer neue, immer höhere Möglichkeiten des Lebens der Völker und der Menschengesellschaft hervor. In der großen Unterredung des 4. Aktes steht der Dichter sachlich auf keiner der beiden Seiten, sondern über den Parteien.[1]) Dennoch läßt der Dichter keinen Zweifel darüber, auf welcher Seite er mit seiner menschlichen Sympathie steht. Und es sind nicht etwa bloß Gründe der persönlichen „Attrattiva", die ihn an Egmont fesseln, sondern er ist immer wieder bereit, auch die *Sache* seines Helden zu der eigenen zu machen und dann die bedenkliche Parole „Freiheit" und selbst die wahrhaft tragische Selbstbehauptung des Niederländers aufs stärkste zu bejahen. Zwei Schichten innerhalb der wertenden Persönlichkeit des Dichters treten hier gleichsam untereinander in eine fruchtbare Polarität. Rational wäre dergleichen unmöglich, dichterisch schafft es eine Welt von außerordentlicher Fülle und Bewegtheit. Das Wechselverhältnis zwischen Egmonts persönlichem Selbstbehauptungsdrang und seinem Eintreten für die Freiheit der Niederländer bestimmt weithin den inneren Aufbau der eigentlichen Tragödie, worauf die Analyse sorgfältig einzugehen hat. Ihm zuliebe gewinnen Szenen wie die zwischen Egmont und seinem Schreiber, Margarethe und Macchiavell, Egmont und Oranien, aber auch Alba und Egmont ihre große Ausdehnung und ihre verschiedenartige Austiefung. Anderswo und selbst in einer Erzählung vom Range des „Werther" kann dagegen das Geistige neben dem Tatsächlich-Unmittelbaren sehr wohl in den Hintergrund treten. Der Dichter braucht auf seine Gestaltung nicht zuviel Kraft zu verwenden; er deutet vielleicht nur mit landschaftlichen, literarischen u. a. symbolischen Behelfen leise darauf hin oder macht es allenfalls spielend-gesprächsweise ab, wie es so oft in Fontanes märkischen Romanen der Fall ist.

Die Analyse hat ein für allemal Stellung, Bedeutung und Auswertung des Gehalts im Gesamtkörper der dichterischen Darstellung zu bestimmen, auch seine Schichtung und gegebenenfalls das Wechselverhältnis im Vorwiegen der einen oder der anderen Schicht und des geistigen Elements überhaupt festzulegen. Die Analyse hat aber auch die Art zu berücksichtigen, wie der Gehalt der Dichtung dem Gemüt des Zuschauers nahegebracht wird. Es gibt eine unmittelbare Art und Weise, deren Darstellungsmittel sich zwischen den erhabensten Strophen griechischer Chöre und dem wohlweisen Gerede eines Räsonneurs von der Art des Grafen Trast bewegen. Hier kommen alle sprachlichen und rhythmisch-metrischen Möglichkeiten in Betracht, von denen später zu handeln sein wird. Aber selbst da, wo die unmittelbare Belehrung vorherrscht, wird sie in einem echten Dichtwerk zunächst immer irgendwie „aufgelöst" und umgedeutet erscheinen, so daß das Letzte doch wieder durch Ahnung und Hingabe erfaßt werden muß; andrerseits schließt sie nicht aus, daß für bestimmte, oft entscheidende Schichten der inneren Welt (eines

[1]) Ganz ähnlich steht es mit den Ansprüchen des sinkenden Rittertums und denen des neuen Landfriedens im „Götz von Berlichingen".

Dramas z. B.) eine andere, mehr mittelbare Ausdrucksweise bevorzugt wird. Die eigentliche Atmosphäre einer Dichtung z. B. wird viel weniger durch jene belehrenden, überlegenden und rein lyrischen Abschnitte erzeugt als durch eine Fülle von kleinen symbolischen Zügen und augenblicklichen Gefühlsreaktionen der handelnden Figuren, womit dunkle Zusammenhänge blitzartig erleuchtet werden. Träume, Ahnungen, Sehnsüchte, Ängste, plötzliche Schreckäußerungen, Umschläge von Hoffnung zu Furcht, verhängnisvolle Nachrichten und Zufälle; aus alledem webt sich die „*Stimmung*" eines Dramas oder doch eines Aktes, einer entscheidenden Szene zusammen. Denn die Stimmung kann und wird sehr häufig im ganzen Werke wechseln, und sie kann sogar in einem kleineren Abschnitt deutlich geteilt sein und damit besonders starke Wirkungen auslösen. Im großen ganzen wird ja wohl eine mehr pessimistische oder optimistische Haltung des Dichters vorherrschen und der letzte Hintergrund, aus dem alle entscheidenden Wirkungen kommen, je nachdem dunkel oder hell gefärbt sein, so daß der Grundton der ganzen Dichtung deutlich tragisch oder humoristisch oder erhaben, gelassen, idyllisch usw. sein wird. Denn wie die Orgel die ganze Welt der Klänge und der Klangformen auf eine beschränkte Anzahl von Registern einschränkt und mit deren Zusammenspiel doch den Eindruck eines reich bewegten und gegliederten musikalischen Kosmos erzeugt, so arbeitet die Dichtung im wesentlichen mit einer immerhin übersehbaren Reihe von überlieferten *Stimmungsformen*, die wieder reiche Abwandlung vertragen. Diese Abwandlungen im einzelnen sind zum großen Teil Gegenstand der Interpretation. Die Analyse aber wird die Folge und die innere Abstufung der Stimmungsformen in einem Werke und ihr eigentümliches Verhältnis zu der Entwicklung des dichterischen Weltbildes aufmerksam zu verfolgen haben.

§ 8. GESTALT- UND FORMENANALYSE. ALLGEMEINES.

„Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt." Diese Sätze Goethes[1]) weisen noch einmal auf den engen Zusammenhang der beiden „Seiten" hin, welche die Analyse zunächst getrennt behandeln muß, um sie hernach doch wieder zusammenzuschauen. Die Form ist keine selbständige Größe, die dem Gehalt hinzugefügt oder willkürlich mit ihm verbunden würde, sondern eine Ausstrahlung des Gehalts selbst, die nur ihr eigenes Leben zu führen scheint, während sie dem Ausdruckswillen des inneren Lebens immer von neuem und immer vollkommener dienstbar wird. Alle Formbestrebungen im einzelnen, bis zu den Eigentüm-

[1]) ‚Faust', Paralipomenon 1.

lichkeiten des Prosarhythmus, der Vers- und Reimbehandlung oder der Verwendung der Wortklassen usw. ordnen sich in der echten Dichtung jenem letzten großen Willen zur Neugestaltung einer poetischen Welt unter, den wir zusammenfassend als „*Komposition*" bezeichnen können. Ganz allgemein angesehen, bedeutet die dichterische Komposition oder der „Aufbau" des Dichtwerkes die gerundete, in sich zusammenhängende, überschaubare und einheitliche, schon durch diese Eigenschaften bedeutsame Neugestaltung der Welt im dichterischen Sinne. Es entsteht da eine Welt, die alle ihre Voraussetzungen und Folgen in sich zu tragen scheint, wenngleich wir ihre Zusammenhänge und Ordnungen nicht mit irdisch-empirischen Maßen messen, nicht nach strenger Logik beurteilen dürfen. Wir fühlen uns durch diese neue Welt an die Maße, Gesetze und Ordnungen der Wirklichkeit nur eben erinnert, und es genügt, wenn nur unsere gefühlserfüllte Anschauung („Kontemplation")[1]) zu den Gebilden ja sagt, wie es sonst wohl der nachprüfende Verstand oder die sittliche Vernunft tun müßte. Was sonst als unverbrüchliches Gesetz gilt, ist hier gleichsam nur eine Hilfskonstruktion für die Arbeit der Phantasie: sie erzeugt eine neue Welt, in der die Werte, um die es dem Menschen als redendem Wesen vor allem zu tun ist oder denen er durch seine Rede einen besondern Sinn abgewinnen kann, mit ihrem Dasein oder Nichtsein, ihrem Sosein, ihrem Verhältnis untereinander, mit ihrer eigentümlichen Lebendigkeit und mit der Fülle ihrer Erscheinungen erfaßt und „ins Wort hinein" gestaltet werden. Der besondere Kreis oder auch die besondere Art des Erlebens hängt also mit der angestrebten Ausdrucksform von vornherein aufs engste zusammen. Es gilt dem Aufbau eines Wortkunstwerkes, eines künstlerischen Gebildes, das sich in der Rede und durch die Rede am schönsten entfalten kann und das damit dem Menschen als redendem Wesen zu einer gewissen Vollendung nach der wesentlichsten Seite seiner Natur hin verhilft. Die Lebenswerte mit ihrer Fülle, Abstufung und Verschlungenheit, insofern sie der poetische Mensch bejaht und sich vorstellt, könnten überhaupt auf gar keine andere Art „realisiert" werden als in der Dichtung. Keine tatsächliche Wirklichkeit kann sie je erreichen, keine rationale Umschreibung kann sie je ganz erfassen. Das Letzte vermag nur die Dichtung selbst zu geben und der wissenschaftlichen Interpretation bleibt schließlich bloß noch die Aufgabe, durch Wegräumung des Ungemäßen und durch eine sachdienliche Einstellung in gemessenem Abstande den Blick für das Wesentliche frei zu machen. Wie nun der eigentümliche Gehalt der

[1]) Über das kontemplative Gepräge der Dichtung vgl. *K. Schultze-Jahde*, „Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft", Berlin 1928.

Dichtung von vornherein und bis zum Letzten immer wieder der Rede zudrängt, wie alle Poesie zuletzt auf eine Welt der „wortbaren" Werte[1]) hinzielt, so bedeutet sie in formaler Beziehung eine letzte Steigerung und Verinnerlichung der unmittelbaren Ausdruckskräfte der Rede. Diese sind in der Hauptsache von zweierlei Art. Es handelt sich um die Formen der dichterischen Anschauung und des dichterischen Ausdrucks.

Einmal treibt die Rede dauernd „*Bilder*" in unserer Seele auf, die freilich diesen Namen nur infolge einer gewissen Ähnlichkeit mit den optischen Erinnerungsbildern und mit den Gebilden der Malerei verdienen. Die stete Nachprüfung der von Lessing im „Laokoon" aufgenommenen und zuerst weiten Kreisen vorgelegten Fragen hat längst ergeben, daß von irgendwelcher Vollständigkeit, Abrundung, sachlichen Richtigkeit, Farbensattheit usw. hier kaum je und dann nur gelegentlich und bruchstückweise die Rede sein kann. Dagegen werden wir uns bei den dichterischen „Gebilden" aller jener wertvollen Eigenheiten wirkliche Bilder als reiner Möglichkeiten sehr leicht, gleichsam andeutungsweise bewußt, nur daß sie wieder ihren Eigenwert verlieren und für uns nur als Symbole auf die poetische Welt mit ihren andern, werthaltigen und zur Wortung hinstrebenden „Gegenständen", Tatsachen, Verhältnissen und Beziehungen erscheinen. Gewiß kann (nicht muß!) ein dramatisches oder episches Geschehen den Eindruck stärkster ursächlicher Geschlossenheit auf uns machen und wird dann z. B. den Eindruck der unentrinnbaren Notwendigkeit tragischer Entwicklung, unter Umständen freilich auch den optimistischen Eindruck wohltuender Ordnung und Geschlossenheit im Weltgeschehen hervorrufen — je nachdem der Dichter sonst die sprachlichen Mittel im weitesten Sinne verwendet und wirken läßt. Aber wer nun die Folge im einzelnen nachprüfen oder wer die (an sich höchst ausdrucksvolle!) „Einheit der Zeit" mit der Uhr in der Hand nachmessen wollte, der würde sehr bald den Dichter auf allerhand „Nachlässigkeiten" ertappen und vielleicht zu dem ganz schiefen Urteil gelangen, er habe „das von ihm Angestrebte eben nicht zu leisten vermocht".[2]) Es genügt für die Zwecke des Dichters, daß die „Idee" der

[1]) Oder auf die Darstellung einer Welt, worin die Nichtigkeit dieser Werte „dargestellt" wird. Auch dann bleiben sie als Gegenstand menschlicher Sehnsucht im Hintergrunde bestehen, auch die pessimistische Darstellung lebt von der optimistischen Anschauung, die sie vernichten will.

[2]) Besonders gefährlich sind in dieser Hinsicht Vergleiche zwischen dem Dichtwerk und den theoretischen Äußerungen der Dichter, worunter z. B. die Beurteilung Hebbels schwer gelitten hat. Fast belustigend wirkt die Kritik Lessingscher Dramen unter den Gesichtpunkten äußerer Wahrscheinlichkeit in dem an sich verdienstvollen Buche von *G. Kettner*, Lessings Dramen. Berlin, 1904. (Vgl. meine Besprechung des Buches in Ilbergs neuen Jahrbüchern, 1. Abt. [1906], Bd. 17, S. 206 ff.)

Geschlossenheit, der Notwendigkeit usw. überhaupt in uns berührt wird. Im Verein mit all den andern Mitteln, unsere Seele zu stimmen und unsere Erwartung in eine bestimmte Richtung zu drängen, tritt dann schon die erwünschte Wirkung ein. Ähnlich steht es mit der Farbigkeit, mit dem inneren Aufbau und mit andern sinnlichen Qualitäten der „Bilder". Es wäre nicht ganz leicht und würde zu Gewaltsamkeiten führen, wollte man nach Gretchens Andeutungen sich ein Bild von ihrer Mutter machen, sei es im Sinne einer ausgeführten Charakterskizze, sei es mit der Richtung auf ihre äußere Erscheinung. Und dennoch steht diese Gestalt „vollkommen deutlich" vor uns, nämlich als dramatische Triebkraft im Hintergrunde der Handlung, die doch wieder nur in einer poetischen Anschauung erfaßt werden kann. Alles, was für das Drama notwendig ist, wird mit ganz wenigen derben oder innigen Zügen sogar sehr deutlich und wirksam gegeben: so, daß diese Züge schon an sich einen starken poetischen (scheinbar sogar ethischen oder sinnlichen) Reiz ausüben, der doch wieder dem dichterischen Gesamtzwecke dienstbar wird.

Es ist nun eine der lockendsten und zugleich schwierigsten Aufgaben der Analyse, die bestimmenden „Bilder" der Dichtung in ihrem inneren Beziehungszusammenhange, in ihrem Aufbau zum Ganzen zu bestimmen; bei Werken größeren Umfanges werden sich wieder ganze Schichten von Bildern einstellen, die vielleicht in verschiedener Weise behandelt sind und vor allem jeweils mit andern, z. B. mit mehr ethischen oder mehr sinnlichen, mehr optischen, akustischen oder motorischen Reizen auf den Hörer und seine nachschaffende Phantasie einzuwirken suchen. Es wäre auch z. B. bei der Betrachtung des Aufbaues von „Wanderers Nachtlied" zu zeigen, wie der Dichter bei der Gestaltung der äußeren Natur einzelne optische und akustische Eindrücke aufeinander abstimmt und durch ihre Verallgemeinerung („alle", „keine") den Gesamteindruck grenzenloser Beruhigung (sinnlich gesprochen: der eintretenden Nacht) hervorruft, obwohl das Wort „Nacht" im Gedicht selbst überhaupt nicht vorkommt: es wird der Nacht nur diese eine Seite ihres Wesens abgewonnen und aufs reinste herausgestaltet, während z. B. das Schauerliche, Unheimliche, Aufreizende der Nacht, während die eigentümliche Lebendigkeit des nächtlichen Waldes, das Erwachen des Raubzeugs, der Flug der Eule u. a. ganz unerwähnt bleibt. Also kein „Nachtbild", das mit irgendwelcher malerischen Darstellung oder mit einer mehr schriftstellerischen Wortschilderung (z. B. der Nacht in der Wüste bei M. Eyth) wetteifert. Weiterhin hätte die Analyse unseres Gedichts darauf hinzuweisen, wie der tiefere Hinter-

grund, das menschliche Ruheerlebnis, auf das die dichterische Naturdarstellung symbolisch hinzielt, nur ganz leise, nur andeutend berührt wird. Auch hier ein Bild mit weiten Hintergründen: die äußere Ruhe am Abend weist in menschlich-dichterischer Gestaltung ganz von selbst auf jene innere Beruhigung mit hin, der die ganz anders abgetönte, mit Hilfe religiöser Bildelemente gestaltete Sehnsuchtsklage gilt: „Ach, ich bin des Treibens müde." Rasch und scheinbar (äußerlich) unvermittelt gehen die Bilder ineinander über, die doch im dichterischen Sinne eng verkettet, aufeinander abgestimmt und zum Ganzen gerundet sind, nur freilich zu einem Ganzen, das weder sinnlich ergriffen noch rational ausgeschöpft werden könnte. Bis zu einem gewissen Grade aber läßt sich diese Einheit doch mit rationalen Mitteln faßbar machen, so daß auf dem Umwege über diese „Besinnung" eine erschlaffte Seele zu ihrem vollen poetischen Genusse bereitet werden könnte: das eben ist die Aufgabe der kompositionellen Analyse, so weit sie der eigentümlichen „Wortleiblichkeit" des dichterischen Gebildes gilt.

Die Redeform der Dichtung hat aber noch eine andere Seite. Schon das bloß Andeutungsweise, das rasch Verfließende der Einzelbilder und die Notwendigkeit, einen ganzen Eindruck aus einer Folge von Teileindrücken aufzubauen, erinnert ja an die flüchtige Art der bedeutungsschweren *Schälle*, die vor unserm Ohr vorüberwallen und unsere Seele berühren. Freilich wirken sie stets rückwärts (schon „Gesagtes" erhellend und vervollständigend) und vorwärts (Kommendes ahnen lassend und unterbauend), so daß sie ihrer Punkt-Natur immer wieder verlustig gehen; daneben drängt sich uns immer wieder mit einer Notwendigkeit, die nicht bloß sinnlicher Art sein kann, die fortlaufende Linie als solche auf, wie sie sich andauernd aus den Punkten erzeugt. Die Form der Rede (und des Gedankens als eines innerlichen Redens) zwingt alles Seiende und Werdende, alles Feste und Veränderliche irgendwie in die eine gleichbleibende Form des Werdens, des Geschehens in der Zeit um und schleift alle Spitzen, Erhöhungen, Vertiefungen, Ausweitungen usw. insoweit ab, daß immer wieder die durchgehende, vor unsern geistigen Augen laufende Linie sichtbar wird — nur nicht im Sinne der mathematischen Linie von irgendwelcher bestimmten Form, auch nicht in der Art der sinnlich wahrnehmbaren Linie an einem Gebäudeteil, sondern wieder in einem mehr *grundsätzlich*-linearen Sinne, der uns immer nur an die eine Daseinsform des in der Zeit verlaufenden Vorgangs erinnert. Die Welt erscheint dann also in „ähnlicher" Form, wie die Rede verläuft. Man kann also mit Recht

von einem „inneren Vorgang“[1]) reden, der jeder, auch jeder lyrischen Dichtung zugrunde liegt und den die Analyse erfassen muß.

Goethes „Mailied“ z. B. läßt in drei deutlichen Stufen den jungen Frühling sich vor uns entfalten, als durchschritte der Dichter (und der Leser mit ihm) das ganze Reich: von irgendwelcher „Vollständigkeit“ kann so wenig die Rede sein wie von einer verwirrenden Aufreihung zufälliger Erlebnis-Fetzen. Die Ordnung, in der die Eindrücke zusammengereiht werden, so daß jede kleine Gruppe immer wieder für ein größeres Ganze steht, und die Folge der Gruppen untereinander ist in hohem Grade „frei“ und doch wieder voll von poetischer Sinnhaftigkeit. Um die hintergründigen dichterischen Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen, überfliegt der Dichter das Wirkliche und geht unmittelbar vom Äußeren zum Inneren über: die tiefe Verbundenheit zwischen dem Draußen und dem Drinnen, die wir im poetischen Sinne durchaus bejahen müssen, wird uns damit als eine Selbstverständlichkeit dargestellt, ohne daß ein Wort der „Verständigung“ fiele. Gerade das bewußte „Fortschreiten“, die innere Gesetzmäßigkeit des äußeren Vorgangs läßt die eigentlich gar nicht „erzählend“ gemeinte tief poetische Erkenntnis des Dichters von der Allverbundenheit seines liebenden Herzens nur um so unwiderstehlicher in unsre Seele einströmen. Es lebt in uns etwas, das alles bejaht, was Folge hat und was in der übersehbaren Folge, in der irgendwie verständlichen Aneinanderreihung Glied für Glied bereits etwas Gesetzmäßiges sieht, wovon sich gefühlsmäßig auf immer tiefere Zusammenhänge schließen läßt. Zum mindesten der poetisch gestimmte Mensch ist durchaus geneigt, so zu „denken“. Keine Kunstübung kommt dieser inneren Nötigung so weit entgegen als die poetische. Aus dem Gesagten erhellt auch, wie nahe die Erzählkunst, sobald sie sich nur auf ihre *dichterische* Art und Aufgabe besinnt, dem innersten Kern der Poesie überhaupt verbunden ist: ein Vorzug, den man heut nur der Lyrik zugestehen will.

Wenn man das „Mailied“ mit Klopstocks Ode „Auf den Züricher See“ vergleicht, so leuchtet, von allen andern Unterschieden abgesehen, die ganz verschiedene Auffassung, Gestaltung und Auswertung des „Vorgangs“ ein. Klopstock hält sich an einen wirklichen Vorgang, den er freilich nicht mit der Freude des Realisten an Einzelheiten oder an der Farbigkeit des Begebnisses schildert. Auch hier ist das „Erlebnis“ im dichterischen Sinne verwesentlicht und beschränkt sich die Darstellung auf einige Hauptpunkte, woraus sich dann die poetische Stimmung zusammenwirkt. Aber die Zusammenhänge und die Folge dieser Punkte sind der Wirklichkeit entnommen und täuschen deren tatsächlichen Ablauf vor, mögen sie auch im einzelnen vielleicht recht frei damit verfahren. Daraus folgt eine gewisse Begrenztheit des Vorgangs selbst und eine feste Geschlossenheit der einzelnen Glieder untereinander. Auf engem Raum spielt sich ein Ereignis seelischer Erhöhung ab, das (etwa in der Art der idyllischen Dichtung) gerade durch diese Einschränkung und durch die deutliche Ausfüllung des zugewiesenen Rahmens, einen ganz besonderen dichterischen Reiz gewährt. Was Klopstock „sagen“ und gestalten will, hätte er mit der Formgebung des „Mailiedes“ durchaus nicht geben können. Es ist kein Zufall, daß seine Werthaltung in der menschlichen Gesellschaft wurzelt, besser noch in dem Bewußtwerden freundschaftlicher Verbundenheit eines aufeinander abgestimmten Kreises. Goethes Blickfeld (im „Mailied“) ist viel größer. Ihm strahlt das „Göttliche“ nicht in erster Linie aus frohen Menschengesichtern entgegen, sondern aus dem ganzen Umkreis der Frühlingsnatur, mit Einschluß des Menschlichen, das aber nicht von der rein geistigen Seite her gefaßt wird. Der Weite der Einstellung, dem freien Schweifen des Blickes durch Höhen und Tiefen entspricht die aufgelockerte Art des inneren Vorgangs und der äußeren Strophenreihung. Die Analyse wird von vornherein zu zeigen haben, ob die innere Form des „Vorgangs“ mehr von jener „Geschlossenheit“ oder von dieser „offenen“ Art ist, zwischen denen es natürlich eine ganze Reihe von Übergängen und jenseits deren es noch die Möglichkeit höherer Steigerung nach dem einen oder andern Ende gibt.[2])

---

[1]) Vgl. den Aufsatz von *G. Mayer* in den „Neuen Jahrbüchern für Wissenschaft und Jugendbildung“, Bd. IV (1928), S. 721 ff. *Prescott* (Poetry and Myth, 1927) spricht von „Story“.

[2]) Vgl. *O. Walzels* Ausführungen über die „gedämpften“ Mittelformen, die gerade der deutschen Dichtung besonders eignen: „Gehalt und Gestalt“, bes. S. 227 ff.

Dies in großen Zügen die ganz allgemeinen Zielpunkte, nach denen hin sich die dichterische Phantasie entfaltet. Zum Schlusse sei nur noch kurz bemerkt, daß die Richtungen, welche sie auf verschiedenen Teilgebieten einschlagen kann, immer in einem tiefen inneren Zusammenhange untereinander stehen werden, wo es sich um echte Dichtkunst handelt. Fest sind diese Zusammenhänge nicht, es gibt sehr verschiedene Möglichkeiten ihrer Knüpfung. Offene Form kann sich sehr wohl mit einer mehr ideellen wie mit einer mehr naturnahen Darstellung gatten und übt dann jeweils ganz verschiedene Wirkung aus. Wir bezeichnen das feine, deutliche und überzeugende, aber nicht zu errechnende Zusammenstimmen und Ineinanderklingen der verschiedenen allgemeinen Formgebungen in der Dichtung als Stil:[1]) eine Harmonie, die *selbst* wieder Ausdruckswert hat, und zwar wieder recht mannigfach individualisierbaren Ausdruckswert, je nachdem das Zusammenklingen ganz deutlich oder eben nur als Möglichkeit empfunden wird. Auch da gibt es wieder unzählige Zwischenstufen, aber das Entscheidende wird zumeist die größere oder geringere *Lebensnähe* der Darstellung sein. Je nachdem wir die eigentlichen Werte des Lebens, die zur Wortdarstellung hindrängen, in der unmittelbaren, vielleicht nur ausgewählten und gesteigerten Erscheinung oder in ihren sofort einleuchtenden Gesetzmäßigkeiten oder aber in irgendwelchen durchscheinenden, vielleicht erst spekulativ an das Seiende herangetragenen Hintergründen sehen, werden wir uns auch mit den dichterischen Bildern und mit der ganzen Wortgebung weniger oder stärker von der „Alltäglichkeit" entfernen; d. h. von der Art, wie sich im Verkehr, in der einfachen Erzählung, im Bericht (auch wohl im Klatsch) die Dinge, die Menschen und die Vorgänge wörtlich „darstellen" und die Sprache selbst um irgendeiner Wirkung willen „stilisieren" (was ja bei jeder lebhafteren oder zweckbestimmten Mitteilung der Fall ist). Die dichterische Darstellung erhebt sich einerseits in eine Sprachsphäre, die sich sofort als ungewöhnlich und als Bereich höherer Wirkungen ausweist, andererseits sucht sie alle jene einzelnen Werte, die schon die „gewöhnliche" Rede herauszutreiben sucht, in ihrer menschlichen Bedeutung, in ihrer mehr als herkömmlichen, aber dichterischen Wesenheit zu erfassen und zu gestalten. Das kann in recht verschiedener Weise geschehen und rein theoretisch bestünde sogar die Möglichkeit, daß die Darstellung, den feinsten Schwingungen der Seele folgend, auch den „Stil" der Darstellung dauernd

[1]) Vgl. *Fr. Kainz*, Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. 20, S. 21 ff. (S. 49: „Stil ist in allen Fällen einheitliche, durchgehende Formbestimmtheit.")

wechselte. In Wahrheit könnte uns ein solcher Wechsel des Ausdrucks, wie ihn ebenfalls die moderne Musik anstrebt, in der Dichtung mit ihren viel „deutlicheren" und „wirksameren" gedanklichen und sachlichen Anklängen nur vollends verwirren, da sie uns ja eben nie auf der reinen Gefühlslinie aushalten läßt. Bei aller Vermannigfaltigung und Abstufung im einzelnen (worüber die Interpretation sich zu äußern hätte) wird das Dichtwerk im ganzen doch nach großen, vereinheitlichenden Linien streben, die dann für größere und kleinere Abweichungen einen um so wirksameren Hintergrund abgeben mögen. „Götz von Berlichingen" ist von vornherein, dem Gehalt wie der Form nach, in Bild und Sprache auf den „treuherzigen Ritterton" gestimmt, den sich der Dichter (nach Aussage der Literatur- und Sprachgeschichte) im einzelnen aus sehr verschiedenen Elementen gestaltet hat, nachdem seine Seele ein für allemal darauf „gestimmt" war. Davon heben sich dann die andern Tonarten der Schwänke und der Bauernhochzeit, vor allem des Bamberger Hofes und der Revolution (alles in sich wieder reich gegliedert) nur um so wirksamer ab. Die Analyse wird die Hauptregister des Orgelwerkes zu bestimmen und kurz zu kennzeichnen haben. Sie wird dabei der Vergleichswörter „aus dem Leben" (wir sprachen von „Chronikendeutsch") um so weniger entraten können und wollen, als sich ja der Dichter selbst ganz augenscheinlich an „erlebte" Sprach-Bildschichten hält, die er ins Dichterische erhebt. Das Wiedererkennen des vom Leben oder vom Wissen her Gegebenen erleichtert uns, soweit wir poetisch gestimmt sind, das Zurechtfinden in der Welt der Dichtung.

Die bildmäßige Erscheinung der dichterischen Gestalten und Vorgänge sowie ihre sprachliche Gestaltung wird sich vorzugsweise immer nach den Berufsständen, nach den gesellschaftlichen Schichten und anderen Lebensgemeinschaften der Menschen unterscheiden lassen. Wir sagen, der Duft des deutschen Waldes wehe in Otto Ludwigs „Erbförster". Tatsächlich bildet das Leben der Menschen im Walde den selbstverständlichen Hintergrund aller Vorgänge (nur die Einsamkeit des Waldhauses „erklärt" ja den Trotz des Helden), der Wald gibt aber auch eine Fülle von Situationen, Anspielungen, dichterischen Vergleichen her, und selbst die unmittelbare Wortwahl, der Rhythmus und die Zeitfolge der Sätze erinnert gerade in den entscheidenden Augenblicken stark an die Urwüchsigkeit der Umgebung. Man redet dann von einer bestimmten „*Atmosphäre*", die das Stück durchzieht und unausgesprochenermaßen eine Fülle von Begründungen und Erklärungen ersetzt, die uns nur aufhalten oder erkälten würden, wenn sie rational gegeben wären. Auf diese atmosphärischen Werte hat die Analyse genau

zu achten. Sie brauchen nicht einheitlich zu sein: in der „Jungfrau von Orleans" herrscht jeweils eine ganz andere Atmosphäre auf dem flachen Lande, im Lager Karls VII. und bei den Engländern, bei der Krönung und im Kerker der Heldin. Auch da sind Stilabschattungen vorhanden, die zwar alle in den Gesamtstil des Werkes mit eingehen, aber sich doch in ihrer Eigenart große Strecken hindurch behaupten. Hier greifen nationale und ständische Unterschiede ineinander, anderswo, z. B. in den „Webern", herrschen die rein sozialen Scheidungen vor, denen sich die berufsständischen unterordnen. Auch diese wechselseitigen Zuordnungen der verschiedenen Lagen der Darstellung sind zu beachten.

Der Mann der schwieligen Faust spricht in einem politischen oder Milieustück der neueren Zeit auch eine rauhere *Sprache* als die Vertreter der Bildung, etwa gar des höfischen Lebens, deren Redeweise und deren gesamte Lebensäußerungen feiner, geschliffener, auch abgestufter ausfallen werden. Solche Unterschiede zwischen „rauh" und „fein" oder „glatt"[1]) (mit zahllosen Mittelstufen), die von dem inneren Aufbau des Gesamtwerkes bis in die letzten Spracheigentümlichkeiten hineinreichen, brauchen aber nicht bloß am dargestellten Gegenstand zu haften: sie können von der Seelenlage des Dichters selbst bestimmt sein und hängen dann stärker mit dem „Gehalt" als mit dem „Stoff" zusammen: welcher Unterschied des Tones in Goethes „Schwager Kronos" und in seinem Weimarer „Mondlied". Die Analyse muß auch hier ihre Arbeit getan haben, ehe die Interpretation des Einzelnen das letzte Wort sprechen darf.

Die Ausdrücke „rauh", „glatt" und dergl. gehören bestimmten sinnlichen Wahrnehmungsgebieten an und schließen zunächst Werturteile mit ein, die auf nervös-sinnliche Reaktionen zurückgehen, die aber hier bereits wieder symbolisch verwendet werden. Es gibt eben Abschattungen des Ästhetischen, auch des dichterischen Eindrucks, die sehr deutlich und oft sehr stark sind, für die wir aber keine besonderen, eindeutigen Bezeichnungen haben, die sich auch nicht rational umschreiben oder gar ableiten lassen und deren bewußt bildliche Bezeichnung sogar den großen Vorzug einer gewissen unendlichen Ausdeutbarkeit besitzt. Die Lehre von diesen *„sinnlich-symbolischen Formen"* ist noch nicht sehr ausgebildet, und die Analyse wird hier noch viel von verständiger Interpretation auf der Grundlage sorgfältiger Selbstbeobachtung lernen können. Nicht bloß von der Schallform eines Gedichts sagen wir, sie sei „kalt" oder „warm", wir reden von der „Temperatur" der Dichtung in

[1]) Vgl. *F. Dornseiff*, Pindars Stil, Berlin 1921.

weit innerlicherem Sinne; ebenso besteht das „Tempo" der Darstellung nicht bloß in der rascheren oder langsameren Folge des äußeren Vortrags, zu dem der Inhalt uns auffordert: die Folge der Szenen im Drama oder im Roman, die Zusammendrängung mächtiger Entscheidungen auf kurzen Raum, alles gehört hierher. Das Laute, Gedämpfte und Leise, das Helle, Beschattete und Dunkle, das Grobe und Zarte, das Feste und Verschwebende und viele andere derartige Kategorien sind von der Analyse auf die ganze Dichtung oder auf einzelne Teile anzuwenden.

Alle diese Aussagen und Wertungen haben sich in der Sprache ihre besonderen, meist unmißverständlichen Ausprägungen geschaffen und kommen wenigstens z. T. in der Wortgestaltung rein zur Geltung. Aber sie alle sind doch nicht auf die Dichtung beschränkt, sie gehören dem ganzen Reiche der Kunst an und sind aus dem ästhetischen Gebiete auch schon auf das Leben übertragen worden. Wir reden auch da von dem rauhen Tone einer Unterhaltung, von der Erhitzung eines Gesprächs usw. Vielfach gibt hier die Kunst dem Leben zurück, was sie von ihm genommen hat. Wüßten wir doch auch nichts von tragischen Ereignissen im Leben der Familien und der Völker, wenn uns nicht die Tragödie das Gefühl für diese Erlebniswerte eröffnet und geschärft hätte. Innerhalb der Dichtung bestimmen sie denn auch die „innere Sprachform" aufs stärkste; sie wirken aber nur mit Hilfe gewisser äußerer Darstellungsformen, die *nur* der Dichtung als Wortkunst eigen sind und die auch wieder ihre eigenen Ausdruckswerte besitzen.

§ 9. DIE ÄUSSEREN FORMEN DER DICHTUNG.

A. *Die Dichtungsgattungen.* Es ist bekannt, daß tragische Wirkungen zwar durch die verschiedensten dichterischen Darstellungsweisen erreicht, am reinsten und kräftigsten aber durch das Drama vermittelt werden, während das Idyllische auf der Bühne allenfalls bild- und szenenweise zur Geltung kommt. Mit jener eigentümlichen Mischung aus Gebundenheit und Freiheit, die für alles poetische Gestalten gilt, ordnen sich die äußeren Formen der Dichtung den Stimmungsformen und der Erlebnisweise überhaupt, ordnen sie sich auch gern (freilich nicht ausschließlich) gewissen Stoffgebieten und Problemkreisen zu. Es war kein Zufall und nicht bloß literaturgeschichtlich bedingt, daß man der Tragödie so lange Zeit die Taten und Leiden der Könige, der Komödie die Torheiten des Bürgerstandes zuwies. Jedenfalls haben beide Gattungen in diesem engeren Aufgabenkreis einen guten Teil ihrer

Kraft entwickelt und sich für Größeres und Tieferes vorbereitet. Die Literaturwissenschaft sucht das innere Wesen der einzelnen Formen auf Grund eines möglichst großen, verschiedenartigen Materials zu erfassen, die Literaturgeschichte zeigt, wie sie sich allmählich herausgebildet, wie sie sich aus der anfänglichen Umklammerung durch art- oder kunstfremde Wirkungen losgemacht haben. Die Analyse muß diese Errungenschaften bis zu einem gewissen Grade voraussetzen, während sie selbst wieder zu ihrer Bereicherung und Vertiefung beiträgt. Dagegen hat sie für das einzelne Werk festzustellen, ob es der Dichter von vornherein in eine bestehende Dichtungsgattung hineingeschaut und ihrer Ausdruckskraft einen Teil der Gestaltung überlassen hat; er kann natürlich auch eine freiere Stellung einnehmen und der Kunstform, indem er ihre Grenzen zu sprengen und zu überwinden sucht, neue und tiefere Wirkungen abgewinnen. Das Drama der Gegenwart knüpft unbewußt da an, wohin Goethe mit dem „Zweiten Faust" vorgedrungen war. Auch die völlige Auflockerung der Gattungen, ihre Mischung ist zu beachten (etwa bei den Romantikern), auf der andern Seite steht z. B. das Streben eines Dramatikers, lyrische und epische Bestandteile einer Dichtung („Berichte" etwa) mit dramatischem Leben auszustatten. Die einzelnen Gattungen entsprechen bestimmten Einstellungen des Dichters, z. B. die epische der reinen Überschau über die in gemessener Entfernung vorübereilenden Dinge, während der Dramatiker sich in das Ringen der Kräfte hineinstürzt. Aber wie alle diese Einstellungen „menschlich" sind, so lassen sich auch ihre Ausdrucksweisen bis zu einem gewissen Grade wieder aufeinander beziehen — nur daß die Erfahrung zeigt, daß jede Kunstübung zu ihrem Heile auf eine gewisse Vereinfachung und fruchtbare Vereinseitigung hindrängt, wobei ihre *besonderen* Wirkungen am reinsten zutage treten.

Umgekehrt kann die Dichtungsgattung als solche, in ihrer sozusagen festgewordenen Erscheinung, kann die zur „Technik" erstarrte dramatische Form etwa einen Herrenanspruch geltend machen; sie kann die Phantasie des Dichters befruchten oder ihm die halbe Arbeit abnehmen, so daß er das Gerüst etwa mit den Arabesken lyrischer oder rein-szenischer Dichtung umspinnt, die immer noch hohen Wert haben können. Die Analyse von Corneilles Dramen z. B. wird (hier im engsten Bunde mit der Kritik) die Frage zu beantworten haben, wie weit da die dramatische Form noch lebendig und lebenzeugend zu nennen sei.

Die Analyse wird sich bei der allgemeinen Literaturwissenschaft darüber unterrichten, welche Eigenheiten im Aufbau der Dichtung, z. B. in

der rhythmischen Folge der Akte eines Dramas, in der Verwendung des Dialogs, des Szenenbildes oder der Schilderung innerhalb einer Erzählung für die Vermannigfaltigung und Belebung der Gattungsform in Betracht kommen. Aber sie wird sich nicht in die Einzelheiten verlieren, um die sich besser die Interpretation bemüht, sondern eher versuchen, die Ausführung im einzelnen mit den allgemeinen Formen (z. B. des offenen und geschlossenen Aufbaues) in Verbindung zu setzen, die wir im vorigen Abschnitt besprachen. Jedenfalls aber sollte das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen der inneren Lebendigkeit des Dichtwerkes und den teils belebenden, teils erkältenden Gattungsformen u. a. Schemata und Begriffen der „Poetik" von der Analyse erfaßt werden.

B. *Vers- und Sprachform.* Was die „Poetik" für die Dichtungsgattungen und für die dichterische Ausprägung der „allgemeinen Formen" überhaupt, das bedeutet die „Grammatik" und die „Stilistik" im weitesten Sinne für ihre sprachliche Seite, die „Metrik" und die „Prosodik" für die Erörterung der Versform, der rhythmischen Prosa usw. Auch hier haben sich feste Formen ausgebildet, die erfahrungsmäßig für ganz bestimmte Ausdruckswerte besonders ergiebig sind, die aber niemals zu Etiketten erstarren dürfen und denen tatsächlich jeder Dichter neue Schattierungen abgewinnt. Auch der Größte freilich muß weithin mit den „üblichen" Werten z. B. der Zeitformen (etwa des epischen Praeteritums und des „Praesens historicum") rechnen oder sich auf die Wirkung des Reims, auch bestimmter Reimbänder verlassen. Ja, die Bedeutung dieser überlieferten „Werte" ist, selbst bei Dichtern von der höchsten Eigenkraft der Sprachgestaltung wie bei Hölderlin und Stefan George, viel größer als man gewöhnlich annimmt. Dennoch ist schon die Ausdruckskraft der einzelnen sprachlichen, rhythmischen und Versformen an sich mannigfach genug, wie denn z. B. das Praesens „du kommst" zugleich futurisch und imperativisch, auch ironisch-bezweifelnd gemeint sein kann, wie vor allem der Reim sowohl bindet als trennt (im Zusammengefügten wieder das Verschiedene betont). Ferner aber ist auf dem an sich schmalen Rain, auf dem sich die Selbständigkeit des Dichters im Gebrauch überlieferter Sprach- und Versformen bewähren kann, immer noch die Spannung zwischen den überkommenen Werten und dem eigenen Ausdruck sehr verschieden, oft bei demselben Dichter. Man vergleiche nur die Sprache des „Heideröslein" mit der von „Wanderers Sturmlied" oder gar mit der „Sprachsphäre" und mit der überaus mannigfachen Versbehandlung der „Pandora", wo selbst eingedeutschte griechische Systeme bald rein betonend, bald messend und jedesmal mit

ganz besonderer Ausdruckskraft verwendet werden.[1]) Diese besondere Spannung innerhalb eines Werkes und ihren bewußten Wechsel in seinen einzelnen Teilen muß, soweit es sich nicht um bloße Einzelheiten handelt, die Analyse feststellen. Die Beziehungen zu dem eigentümlichen Gehalt der Dichtung, auch zu seiner Stoffbehandlung werden allenthalben sichtbar werden.

Eine dichterische Analyse des „Faust" müßte zeigen, wie eng der Knittelvers (von welcher Art die literaturgeschichtlichen und biographischen Beziehungen des jungen Goethe zu ihm auch immer gewesen sein mögen) zu der poetischen Auffassung der Tragik des Helden im „Urfaust" gehört und wie die Beibehaltung, aber auch die eigentümliche Abwandlung dieses Verses als Grundform auch der späteren Partien des 1. Teils und vor allem des 2. Teils immer in einem gewissen deutlichen Verhältnis zu der leisen Wandlung und offenbaren Vertiefung der ganzen Gestalt in Goethes weiterer Arbeit am Werke steht. Der ganze innere Entstehungsvorgang spiegelt sich in dieser Versbehandlung, ähnlich wie in der Verwendung und in der mannigfachen Abwandlung der „offenen Form" des Aufbaus und in der eigentümlichen Behandlung des Szenenbildes, das zwischen holzschnittmäßiger Derbheit und verschwimmender oder schattenhafter Andeutung manche Zwischenstufe durchmißt, niemals aber in dem Sinne dramatisch wird, wie etwa im „Egmont" oder im „Tasso". Das hängt damit zusammen, daß der „leibhafte" Held keinen gleichwertigen Gegenspieler hat und daß sein „Drama" sich eigentlich auf einer höheren Bühne, außerhalb der sichtbaren Szene abspielt. Von denselben Voraussetzungen aus hätte sich die Analyse mit der wieder an sich reich abgewandelten Verwendung der Prosa in mehreren Szenen des ‚Urfaust' und mit der sehr eigentümlichen, vereinheitlichenden Behandlung der Bildgestaltung und der Vers- *und* Sprachformen im Helena-Akt und in der späteren Kaiserhandlung (Alexandriner!) zu beschäftigen. Alle diese scheinbar auseinanderstrebenden Formdinge müssen als „vielfältige Einheit" verstanden werden, ehe die Interpretation der Einzelheiten einsetzen kann.

Gerade das Goethische Beispiel erweckt (und ein Blick auf die „Pandora" bestärkt) den Eindruck, daß auch der große Dichter der reinen Freude an der gewählten Form gelegentlich nachgibt und sich mit einer Lust in dem „andern" Element ergeht, die als sachfremd erscheinen könnte. Hat man doch Goethes und Schillers Werke aus der sog. „klassischen" Epoche wohl gar als Schulexerzitien in „obligaten Silbenmaßen" usw. gedeutet. Die Kritik muß hier erst bei der Analyse anfragen, die wieder die große Spannweite jeder echten Dichtung und die schwingende Polarität auf allen einzelnen Gebieten beachten muß. Es wird sich dann oft zeigen, daß das „Gehenlassen" des Dichters in einer Sonderform, in gleitenden Reimen, Trimetern, Chorgebinden usw. schließlich doch dazu dient, eine besondere Seite des Ganzen zu erhellen. Der echte Dichter wirft gleichsam einen Ball, um ihn wieder einzufangen. Auf dem Umweg über die „Selbstentfaltung" eines Form-, wie eines Stoffmotivs kommt er doch immer wieder zu dem Werke zurück, das es zu gestalten gilt. Das Schwingen des Dichters zwischen Werk- und Formgesinnung kann dem ganzen Werk einen eigenen Stempel auf-

[1]) Vgl. *R. Petsch,* Kunstform der „Pandora", in der „Antike", Jahrg. 1930, Heft 1.

drücken, um den sich die Analyse zu kümmern hat. Sie wird aber auch Fälle nachzuweisen haben, wo der Dichter sich wirklich zur Lautspielerei verführen läßt oder wo die rhythmischen und die Klangwerte dem eigentlich dichterischen Grunderlebnis so nahe stehen, daß alle andern Ausdruckswerte daneben in den Hintergrund treten[1]) oder jene nebensächliche Rolle spielen, die sonst so häufig (und besonders in der künstlerischen Prosa) den unmittelbar überlieferten Sprachwerten zufällt.

§ 10. ABSCHLUSS DER ANALYSE: NEUE SYNTHESE.

Wenn man die Analyse mit einem gewissen Recht als die Dekomposition des Dichtwerkes bezeichnet hat, so muß man sich stets dessen bewußt bleiben, daß sie letzten Endes doch wieder auf eine neue Komposition zielt; auf eine Gesamtanschauung der Dichtung, die nur in ihren Teilen viel klarer und im ganzen viel deutlicher und übersichtlicher ist als der unmittelbare Eindruck, von dem wir ausgingen. Es handelt sich hier nicht um eine bloße Zusammenfassung des Gefundenen, sondern um eine tatsächliche neue und eigene Leistung, die übrigens nicht *bloß* an den Schluß der Arbeit gehört, sondern als ein Werdendes mit mehr oder weniger Klarheit und Eindringlichkeit unsere ganze Untersuchung begleitet, ihr dauernd neue Ziele weist oder ihre Grenzen bestimmt. Dennoch muß sie am Schluß das letzte Wort behalten, die gewonnenen Ergebnisse als lebendige künstlerische Vorgänge fassen und in ein architektonisches und dynamisches Verhältnis zueinander setzen, das den inneren Aufbau der ganzen Dichtung in weitem Maße spiegelt.

Natürlich läßt sich das irrationale Gebilde der Dichtung nicht in ein klares Rechenexempel auflösen oder in einen komplizierten logischen Vorgang umdeuten. Die rationale Tätigkeit des Forschers kann nicht mehr tun, als die eigentlichen „Gänge" des dichterischen „Geistes", mit Herder zu reden, zum Bewußtsein zu erheben und damit unsere eigene, nachtastende und nachschaffende Phantasie in die richtigen Bahnen zu lenken. Wir richten dabei unsern Blick im wesentlichen nach zwei Zielpunkten, deren wechselnde Betrachtung uns erst zur Einheit und Ganzheit der Auffassung verhilft. Einerseits schauen wir zurück auf die ursprüngliche Einheit der „Konzeption", die mit der Erfüllung der „darstellerischen Intention" in gewissem Sinne eine angemessene Verwirklichung erfährt; nur in „gewissem Sinne", denn gerade jetzt wird uns

[1]) Wir denken an Gedichte wie Hofmannsthals: „Der Erbe mag verschwenden" oder an Bürgers: „Wonne weht von Tal und Hügel".

klar, „daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird", und daß ein guter Teil des geistigen Gehalts der anfänglichen Schau überhaupt nicht in die dichterische Gestaltung rein mit eingehen konnte. Dennoch verstehen wir jetzt, am Ende der analytischen Tätigkeit, wie gerade dieser geistig-schöpferische Urgrund dauernd das Kunstwerk befruchtet und immer neue Wendungen und Austiefungen veranlaßt hat, die aus der bloßen Werkgesetzlichkeit der *erscheinenden* Dichtung nie ganz verständlich wären. Wir verstehen es jetzt recht gut, daß Goethe[1]) das mehr realistische, aber auch geistig unbedeutende Fragespiel des geplanten Disputationsaktes im „Faust" aufgegeben und durch die tiefsinnig spielende Unterhaltung des Helden mit Mephistopheles über „Licht und Nacht" ersetzt hat. So wurde das an sich als bloße Spielszene gedachte Erstauftreten des bösen Geistes mit schwerer Fracht belastet, zumal dieses Motiv vermutlich noch das andere der Bibelübersetzung nach sich gezogen hat. Es drängte eben den Dichter, die mehr pragmatische Behandlung des Gegenstandes sogleich in jene geistige Beleuchtung zu rücken, die ohne Verletzung der dramatischen Einheit auf keinem bequemeren Wege zu geben war.

Auf der andern Seite blicken wir dauernd auf das abgeschlossene Dichtwerk als solches, das als gerundete, in sich vollendete Größe in die Erscheinung treten, für sich selbst sprechen und durch seine unmittelbare Lebendigkeit „überzeugen" soll, und das als solche Einheit dem Dichter dauernd vor Augen schwebt. Nicht immer wird es ihm gelingen und oft wird er es verschmähen, diesen Ganzheitseindruck mit den herkömmlichen Mitteln, etwa mit dem starren Aufbauschema und mit einer überlieferten Redeweise des „regelmäßigen Dramas" zustandezubringen. Aber er wird mittelbar oder unmittelbar immer kleine Hilfen anbringen, z. B. Vor- und Nachdeutungen der einzelnen Abschnitte, chormäßige oder sonst „räsonnierende" Betrachtungen von höheren Gesichtspunkten aus, Erörterungen „mit doppeltem Boden" oder geradezu Prologe und Epiloge, um dem Leser die Stellungnahme bei schwierigeren dichterischen Gestaltungen zu erleichtern. Die Rahmenwerke des „Faust" sind hier von größter Bedeutung. Wie der „Prolog im Himmel" den geistigen Hintergrund (wenn man so will: „die Idee") der dramatischen Handlung bedeutsam unterstreicht und daraus wieder eine dramatische oder doch mimische Szene auf höherer Ebene bildet, so wird das „Vorspiel auf dem Theater" zu einem ironisierenden Mimus höchster Art, der den Zuschauer auf die „offene" Form des Dichtwerkes vorbereiten und see-

[1]) Vgl. *R. Petsch*, Die Disputationsszene im „Faust". Im „Euphorion" Bd. 22, S. 307 ff., auch in der Aufsatzsammlung „Gehalt und Form", S. 353 ff. (Dortmund 1925).

lisch darauf einstellen will. Beide Male redet der Dichter, wie überall, wo er dichterisch spricht, durch den Schleier. Die Analyse wird seine Andeutungen weitgehend rationalisieren müssen.

Aber wie bei aller ehrlichen Arbeit in unserem Sinne der ewig irrationale Rest (d. h. im Grunde die Hauptsache) nur um so deutlicher hervortritt, so wird auch die *Darstellung* der Analyse dieser Einsicht gerecht werden und es verhüten müssen, daß unser Geist etwa ganz und gar in eine logizistische Haltung gedrängt wird, von wo aus das Unrationalisierbare dann wohl als eine „quantité négligeable" erscheint. Das Ideal der Analyse wäre eine Darstellung, die auf rationaler Grundlage und in vorzugsweise rationaler Beweisführung fortwährend über sich selbst hinauswiese und schon in der eigenen Sprachgebung höhere Zusammenhänge und Zielsetzungen ahnen ließe. Diese „durchscheinende", diese „darüber hinausweisende" Formgebung der Analyse ist vielleicht das Höchste, was wir von dem Literaturforscher verlangen können, und hier vor allem muß sich zeigen, ob er jenes Fünkchen von Künstlertum in sich trägt, ohne das man sich mit dichterischen Dingen überhaupt nicht beschäftigen sollte.

DAS DICHTERPORTRÄT IN DER LITERATURGESCHICHTE.

Von WALTER MUSCHG.

I.

Innerhalb der geschichtschreibenden Wissenschaften ringt die Literaturgeschichte mit einem einzigartigen Existenzproblem. Die Werke und Gestalten, mit denen sie sich beschäftigt, stellen ihrerseits die gesteigerte, ja geniale Verwendung des Ausdrucksmittels dar, dessen diese Wissenschaft sich selbst bedient: der Sprache als Gestaltung lebendigen Wesens. Ihrem höchsten: dem symbolischen Gebrauch in der Dichtung hält die Literarhistorie den nur rationalen entgegen. Sie ist dadurch einem inneren Antagonismus anheimgegeben, vor dem selbst die nach Alter und grundsätzlicher Befestigung noch weit umstrittenere Kunstwissenschaft bewahrt bleibt. Das schöpferische Phänomen, das als Untersuchungsobjekt vor ihr stehen soll, der Dichter, findet daher in dem Maß, als er selber an der Geschichte und Erkenntnis seines Berufes interessiert ist, ungehinderten Zugang bis in das Zentrum unserer Wissenschaft hinein.

Und wie sehr ist er dies in seinen bedeutenden Verkörperungen immer gewesen! Maler, Musiker, Menschen der politischen Tat nehmen nur in Ausnahmefällen oder nach beendeter Laufbahn den Anteil an der abstrahierenden Betrachtung ihrer Arbeitsweise und Wirkung, der bei dem Dichter die Regel ist, weil er dabei sein angeborenes Ausdrucksmittel nicht an ein fremdes vertauschen muß. Seine Beziehungen zu den Problemen und Methoden der Nachbardisziplin sind lebenstief und darum unzerstörbar, er horcht auch dort, wo sie ihm abgeleitet erscheinen mögen, mit innerstem Begreifen auf die Auseinandersetzung hin, weil er die vitalen wie auch die gedanklichen Energien in ihr mit mächtigem Instinkt ermißt. Er beruft sich mit Recht darauf, daß von seiner Seite entscheidende Impulse in ihren Fortgang gesandt worden seien, da eben er der Prototyp des Zusammenhänge fühlenden Menschen ist, ja daß er selber mit einer Konsequenz, die unvergängliche Notwendigkeit verrät, von Zeit zu Zeit forschend in der Mitte des wissenschaftlichen Lagers gestanden habe. Er zeigt vollends auf eine großartige Überlieferung der Personalunionen, die die vollkommene Einheit der beiden Berufe und, da jene forschenden Dichter eben nicht nur Forscher

waren, auch die endgültige Suprematie des Dichters in dem angeblich rein wissenschaftlichen Bereich augenfällig machen. Ja er geht dabei sogleich in Spott oder offene Feindseligkeit über — in dem Bewußtsein, daß der einzige Weg zur Befreiung aus dem Dilemma, das den Andern beschäftigt, durch sein Gebiet verlaufe: daß nur der künstlerische Mensch imstande sei, verstehend der Kunst zu begegnen. Die Geschichtschreibung und Exegese der Literatur fällt tatsächlich an zahllosen Punkten, oft auf ganze Strecken ihrer Vergangenheit mit gleichgerichteten Bemühungen der Dichter zusammen, sie hat sogar ihren nachweisbaren historischen Ursprung in ihnen genommen, und auch heute kreuzen, decken oder verdrängen sich die zwei Äste so häufig wie in den früheren Epochen. Der Konflikt der Ansprüche breitet seine Spannung in viele entscheidende Fragestellungen der Literaturwissenschaft hinein. Wir werden ihm auch in der unsern bei jedem zweiten Schritt begegnen.

Das Problem des Porträts ist ein Musterbeispiel für die Schicksalhaftigkeit dieser Relationen. Die Literaturgeschichte trifft bei dem Unterfangen, die dichterische Erscheinung in historische Zusammenhänge einzureihen, auf den brennenden Kern der schöpferischen Existenz. Schöpfertum ist in den Augen des Dichters selber im wesentlichen unvergleichlich, unbegründbar, Ausnahme und Wunder jenseits der kausalen Verknüpfung. Er ist der unerbittliche Gegner jeder rationalen Betrachtung, jeder Annäherung seiner Unersetzlichkeit an allgemeine, nicht an die Einzelgestalt gebundene Mächte. Deshalb sind auch die Dichter, wo sie ihre Zeitgenossen oder Vorgänger kritisch charakterisierten, niemals im Sinn der Wissenschaft objektiv gewesen. Es widerspricht dem Gesetz ihres Wesens, rational festzustellen, Tatsachen zu addieren, Abläufe fremden Lebens unbeteiligt nachzuzeichnen. Sie kennen nur die schöpferische Anverwandlung, Weltgeschehen nur als Mythus der eigenen Existenz. Wo sie es unternehmen, Stoffe — etwa geschichtliche — um der Stoffe willen zu gestalten, geben sie ihr höchstes, ja einziges Vermögen preis, in eine Ordnung von Werten eingebettet zu sein, ohne doch etwas Dauerndes zu schaffen. Sie sind mit aller Realität als Nehmende und Gebende, abstoßend oder verzehrend verbunden, ihr Urteil wird immer durch diese sublime Parteiung hervorgerufen sein, auf deren Grundlage der Menschengeist seine kühnsten Gestaltungen — auch der menschlichen Individualität — geleistet hat. Die Wissenschaft, die die Analyse dieser Erscheinung unternimmt, muß sich mitten in den Tumult des schöpferischen Daseins von höchstem Rang hineinbegeben, um seine schwer zu enthüllenden Geschehnisse zu erkennen, und in dem Augenblick, wo sie dies getan hat, auf ihren

eigenen Boden zurückgehen. Auf diesem Rückzug formuliert sie ihre Beobachtungen und Resultate ... sie selber kommt nicht zur Ruhe, unablässig bewegt sie sich zwischen den Stromschnellen der frei schöpferischen Lebenshaltung und dem Begriff. Hieraus fließt ihre Problematik, die oft genug Fragwürdigkeit genannt worden ist. In ihrer Aufgabe selber liegt das Widerspiel der geistigen Bewegung, das die Geschichte ihrer Methoden zum Drama stempelt. Sie ist, anders als die reinen „Sachwissenschaften", immer nur für kurze Perioden ihrer selbst gewiß gewesen. In jedem ihrer Träger, in jeder ihrer epochalen Leistungen hat sie sich einmal selber aufs Spiel gesetzt, ehe sie die Sicherheit des Handelns zu finden vermochte. Sie ist unterirdisch mit Notwendigkeit an die Anarchie der schöpferischen Gefühle angeschlossen. Die Frage nach der Methode ist deshalb für sie nicht peripher, kein Suchen nach besseren Verfahren, das neben der Arbeit getrennt und behutsam gefördert einhergehen könnte: diese Frage selber enthält schon die Sinngebung oder den Sinnverlust. Nirgends aber verrät sich die Grundlage, auf der sie steht, so bestimmt und umfassend wie in den Konturen des Dichterbildes, das sie in der Monographie oder im Zusammenhang der geschichtlichen Gesamtdarstellung entwirft. Wie sie hier die schöpferische Individualität umgrenzt, wie breit sie „Umwelt", „Einflüsse", kurz überpersönliche Strahlungen herzubringt und dadurch anerkennt, ob und wieweit sie die produktive Gestalt verabsolutiert oder in irgendwelchen Kategorien über sie hinausgeht: dies alles wird sie selbst charakterisieren, wird Art und Grad ihrer Objektivität bestimmen, wird auch für ihre wissenschaftliche Zuständigkeit einen Triumph oder ein Gericht bezeichnen. Wie der Dichter in seinem Werk das Symbol seiner vitalen Auseinandersetzung mit der Welt, gibt sie in dem ihren die Frucht ihrer Erkenntnis vom Verhältnis seiner Individualität zu den geschichtlichen Mächten des Geistes.

Diese Auflösung der literaturwissenschaftlichen Prinzipien und ihrer Geschichte in eine seelische Grundbewegung, aus der alle Problemstellung und Methodik erst sekundär hervorwächst, ist für das psychologisch geschärfte Bewußtsein des modernen Literaturhistorikers eine unentrinnbare Konsequenz. Zu deutlich erweist sich dem die großen Züge zusammenfassenden Blick die Geschichte der Literarhistorie ihrerseits als ein in sich geschlossener, sinnbeschwerter Prozeß, dessen treibende Kräfte und Einzelstufen grell zutage liegen. Die Geschichte des wissenschaftlichen Dichterbildnisses zieht sich dabei wie eine Leben verdichtende und spendende Zentralbahn durch den Organismus dieser Entwicklung.

Seine Anfänge liegen in Humanismus und Renaissance, die auch in einer ersten Blüte der Biographie ihren Persönlichkeitskult dokumentierten: Boccaccio, Villani, Enea Silvio. Eine naive Freude am Individuellen, selbstzufriedener Anekdotenkram, den Gegenstand nach allen Richtungen überfliegende Rhetorik, provinzielle Ruhmsucht, starkes Anlehnungsbedürfnis an antike Vorbilder sind bezeichnend für diese erste Phase, die allerdings in Deutschland weniger üppig ausgebildet ist und hier die stärker im Reflexiven verankerte Autobiographie bevorzugt: Götz von Berlichingen, Thomas Platter. Erstes Bewußtwerden des Ich, Entdeckung des Charakters als Schicksal. Es schließt sich die auf verwandter Geisteslage erwachsene „Historia litteraria" vor allem des 17. Jahrhunderts an, deren nie übertroffene polyhistorisch-antiquarische Gelehrtheit in der für solche Frühzeiten bezeichnenden hemmungslosen Gebietserweiterung gipfelt. Dürre Aufzählung von Büchern und Autoren (die Dichter immer in zweiter Linie hinter den Wissenschaftern), ab und zu durch Bemerkungen biographischen Inhalts bereichert, Anfänge einer Kritik, die von der Poetik der Antike und Renaissance ausgeht: Neumark, Wagenseil, Morhof, Neumeister. Noch Lessing verkörpert mit einem Teil seines Wesens diese Tradition. Aber die Höhe seiner Wirksamkeit bringt auch den Einbruch der induktiven Ästhetik in die Literaturbetrachtung, den Zerfall des normativen Standpunkts, den historischen Relativismus an Stelle der fetischistischen Namen- und Titelverehrung. Leibniz durchstrahlt das Jahrhundert mit der umwälzenden Idee der Monade, die als unvertauschbare Zelle das Universum reflektiert, mit dem Entwicklungsgedanken. Voltaire, Montesquieu, Vico, der englische Sensualismus fördern schrittweise die Naturalisierung der neuen Gedanken, tragen die Ideen immer tiefer in den Bereich der geschichtlichen Erfahrung. Winckelmann gruppiert die griechische Kunst in vier Stilperioden, was ihm aus Goethes Mund das Lob einträgt, daß er als Erster vom Einzelnen zur Idee einer allgemeinen Geschichte der Kunst vorgeschritten sei. Der Literatur widerfährt das Glück, daß sie in Herder die zur Vollendung gesteigerte Verbindung ästhetischer und historischer Einfühlung erhält: den Dichter im Theologentalar, der den seit Leibniz immer höher gediehenen Gefühlsdynamismus in den Dienst genialen seelischen Verstehens gegenüber ganzen Völkern stellt. Er sieht kulturelle Epochen, in den Zeugnissen von Sprache, Religion und Sitten den Ausfluß kollektiver Wesenheiten. Das Elementare, Mysteriöse, magisch Erhabene, Lyrische ist ihm ganz besonders aufgetan. Sein Dichtertum verströmt sich in die Genialität dieser deutenden Ahnung, mit der er die Basis für eine historisch-vergleichende

Geschichte der Weltliteratur und Ästhetik schuf. In ihm hat dichterischer Geist die Führung in der Erkenntnis der Poesie ergriffen. Goethe und Schiller befestigen dieses Regiment, die Romantiker treten mit voller Bewußtheit sein Erbe an. Friedrich Schlegel gedachte der „Winckelmann der griechischen Literatur" zu werden, den Herder gefordert hatte.

Damit war ein erster Kreis geschlossen. Die forschende Auseinandersetzung mit der Poesie hatte sich in die Hand des schaffenden Genius selbst zurückbegeben. In einer nie erlebten Hochspannung der dichterischen Produktion, die ganz auf der Selbstherrlichkeit der großen Individualität beruhte, verstummte das Verlangen nach rückschauend-objektivierender Historiographie. Das werdende Werk stand in der Mitte des Interesses, auch dort, wo die Klassiker und Romantiker sich als Geschichtschreiber gaben. Sie alle verleugneten auch in dieser Haltung keinen Augenblick die programmatisch zugespitzte Situation ihres schöpferischen Daseins. Sie periodisierten die Geschichte des Geistes, der Dichtung mit Hilfe dialektisch verschlungener Begriffspaare (naiv-sentimentalisch, idealistisch-realistisch, antik-modern), die sie aus den Grunderlebnissen ihrer eigenen Existenz und der komplementären Bestimmung ihrer Gegenwelt abgezogen hatten. Erst mit dem Verrauschen der wunderbaren Flut stellte sich, wie stets und auf allen Gebieten der Geschichte, das Bedürfnis nach historischer Darstellung der Erscheinungen ein. Aber die Voraussetzungen dafür hatten sich unabsehbar verändert. Das Schauspiel dieser jüngst vergangenen Epoche war überall, auch wo dies nicht bewußt gemacht oder eingestanden wurde, Anlaß und Ausgangspunkt der Beschreibung. Die ungeheure neue Stoffmasse, die es geliefert hatte, aber auch das Ethos, das in ihm lebendig gewesen war, lebten richtunggebend in diesen Epilogen weiter. Auf einer neuen Ebene erhob sich eine neue säkulare Periode der Literaturgeschichte, weil die Dichtung eine solche vollendet hatte. In neuen Leistungen und Themen begann eine neue Phase der Auseinandersetzung zwischen dem Geist der Wissenschaft und dem der Dichtung.

Sie wurde nicht durch irgendwelche mechanische Ablaufsnormen der Weltgeschichte herbeigeführt, sondern durch die seelischen Grundgesetze, nach denen der menschliche Geist mit den ihm vom Schicksal zugeteilten Stoffmassen umgeht. Wieder zeigt sich nun der konsequente Individualismus, wie er in besonderer Form die Schöpfer selber beseelt, in einer ereignisvollen Stufe der Betrachtung wirksam. Wieder überwindet er sich aus sich selber, bildet er den Drang nach Synthese, nach geschichtlicher, psychologischer, soziologischer Relativierung aus sich hervor. Wieder

steht die eigentümlich dichterische Behandlung der Probleme, nie ganz erlöschend, im Hintergrund der Entwicklung, um mit zunehmender Verfeinerung der Methoden immer sichtbarer ihren alten Einfluß geltend zu machen. Jede dieser Haltungen steigt mit einem Enthusiasmus, der für das Werden der Literaturgeschichte ganz besonders bezeichnend ist, über die frühere empor. Sie alle zeitigen neue Gesichtspunkte, Fragestellungen, Arbeitshypothesen, die ihrerseits wieder historisch-vergleichend betrachtet werden müssen. Sie gedeihen nur auf den entsprechenden Geisteshaltungen, sie sind, psychologisch gesprochen, denkwürdige Fiktionen. Auch ihnen ist die Frage nach Auffassung und grundsätzlicher Möglichkeit des Dichterporträts das zentrale Problem, an dem sich mit fortschreitender Bewußtheit die jeweiligen Grundbegriffe der wissenschaftlichen Betrachtung durch präziseste Anwendung erproben. Das Vorherrschen des Einzelbildnisses und seine Struktur, das Überwiegen der Dichtergruppe oder der allgemeinen Literaturgeschichte mit ihrer fließenden oder brüchigen Aneinanderfügung der schöpferischen Individuen sind schon äußerlich bezeichnend für diese inneren Zustände der Wissenschaft. In der Aufnahme und Wiedergabe der Dichtergestalt, die sie bevorzugt, spiegelt sich notwendig ihre eigene Welterfahrung.

II.

Als I n d i v i d u a l i s m u s bezeichnen wir hier jede Literaturbetrachtung, die das schöpferische Individuum als letzte Instanz der Geschichtschreibung dominieren läßt. Die Gründe eines solchen Verhaltens sind freilich sehr verschieden, und ihre Aufzählung und Analyse wie auch der Widerspruch, den eine solche Gruppierung finden mag, zeigen mit hoher Klarheit die angeborene Lebensbewegung unserer Wissenschaft an. Es liegt eine tiefe Notwendigkeit in dem Umstand, daß die Anfänge der deutschen Literaturgeschichte eben im Einzelporträt zu finden sind. Im Dichterbildnis aus dichterischer Feder. Die religiös bestimmte Anonymität der hochmittelalterlichen Kunst wird doch wohl nirgends so eindrucksvoll unterbrochen wie an jenen Stellen, wo die aus weltweiten Zusammenhängen schaffenden Dichter sich zu beiläufigen Bekenntnissen über ihre Vorbilder und Genossen, zu preisenden Nekrologen oder (wie die späteren Minnesänger) von dankbarer Verehrung inspirierten Namensverzeichnissen bewogen sehen. Am berühmtesten die Polemik im achten Gesang von „Tristan und Isolde", mit der sich Gottfried von Straßburg gegen Wolfram wendet, ohne ihn zu nennen, und die sich zur fünfundzwanzig Verse umspannenden Charakteristik

ausreckt. Mitten in der Arbeit aus schöpferischer Notwehr eine angreiferische Skizze des Antipoden, ganz und gar subjektiv urteilend, ichbefangen, — der Sinn dieses Faktums ist unmißverständlich. Er lebt im Spott Walthers über Reinmar von Hagenau, von dem jener sich kritisch betrachtet weiß und dem er dennoch zwei Grablieder singt: „Dêswâr, Reinmâr, dû riuwes mich" ...

Im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit", in dem Goethe die von ihm vorgefundene Situation der deutschen Literatur darstellt — „nicht sowohl, wie sie an und für sich beschaffen sein mochte, als vielmehr, wie sie sich zu mir verhielt" — begegnet auf den ersten Seiten das innerlich verwandte Geständnis: „Rabener verdient, von allen heiteren, verständigen, in die irdischen Ereignisse froh ergebenen Menschen als Heiliger verehrt zu werden. Ungern reiße ich mich von ihm los" ... So ungeheuer der Abstand zwischen diesen Zeugnissen: auch Goethes reinlich modelliertes Bild eines Zustandes der Literatur, Philosophie und Theologie, das überdies mit der Erzählung höchstpersönlicher Schicksale durchsetzt ist, kann also nur mißverständlich als objektive Schilderung hingenommen werden. Hier ist alles vom gewaltigen Stromgang einer genialen Entfaltung getragen und an seinen Platz gestellt. Worte des Dankes, der gänzlichen Ablehnung drängen sich überall hervor, die einzige Wertsetzung fließt den Erscheinungen aus dem Lebensgefühl eines Gestalters zu, der überdies in dem Moment dieses Rundblicks nicht mehr der in gleicher Weise Beteiligte war und deshalb in doppeltem Maß stilisierte. Das Leben, das hier zur Darstellung kam, war sich selber eine Legende, sein Personal und seine Fakten nur unzureichend mit einer Zweiheit von Worten zu umschreiben, wenn jenes eine nicht zu wählen war: Dichtung und Wahrheit. „Nicht in sofern der Mensch etwas zurückläßt, sondern in sofern er wirkt und genießt und andere zu wirken und zu genießen anregt, bleibt er von Bedeutung": dieser Satz ist der unzweideutige Schlüssel des epochalen Kapitels. Er umschreibt den Inbegriff des Lebendigseins, wie es von Goethe mit zuvor unerhörter Tiefe als vitale und geistige Bewegung berichtet wurde. Die reine Deskription bleibt, trotz wundervoller Epochendarstellung, außerhalb der formenden Absicht: das abgerollte Lebensganze mit seinem Spenden und Verzehren von Kraft, mit seinem Ineinander von Erlebnissen und Werken ist sich selbst genug und nur eine noch nie gewagte Gleichsetzung des Individuums mit der Epoche. Nicht der äußerlich-rationale Wille zur Vollständigkit, das irrationale Allgefühl des Genies hat den Reichtum jener Autobiographie heraufgeführt.

Dieser *schöpferische* Individualismus, der in seiner letzten Folgerung von der Wissenschaft als Dilettantismus bezeichnet werden muß, hat sich seit Goethes Werk wie eine unvergängliche Lockung über der deutschen Literaturwissenschaft behauptet. Goethe selbst ist, noch als Lebender, der größte, immer wieder entdeckte Gegenstand solcher Mythenbildung, die Romantik ihre überzeugte Verkünderin gewesen. Friedrich Schlegels „Meister"-Rezension ist von der gleichen bildsteigernden Lust erfüllt wie Bettinas monumentale Porträtbüste, die Kunstlehre Wilhelm Schlegels in den Berliner Vorlesungen von 1801/04, die Shakespeare und Cervantes als Heroen der romantischen Literatur erklärt, atmet ungebrochen aus der Gestalt des „Wunderhorns", das die liebhaberisch gesammelten Volkslieder modernisiert zu bieten wagt. Der Höhepunkt dieser romantischen Haltung angesichts Goethes ist aber wohl Tiecks Einleitung zu seiner 1828 erschienenen Ausgabe von Lenzens Gesammelten Schriften. Sie beantwortet den Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", mit dem Goethe, Paradox gegen Paradox ausspielend, sich gegen Tiecks jahrzehntelange außenseiterische Beschäftigung mit Shakespeare gewendet hatte. In dem Echo, das er nun erhielt, kehrte sich sein mythenschaffender Geist, schon vom Weg durch die Menschheit zurückkommend, offen gegen sich selber. Goethes neuerlicher Widerstand gegen den in der eigenen Jugend hymnisch gepriesenen Briten, heißt es jetzt bei Tieck, sei so heftig, weil es ihn störe, „daß Shakespeare so durchaus nirgend Göthe ist". Tieck verteidigt den Stürmer und Dränger in Goethe gegen den Heros des klassischen Maßes. Die schon durch Friedrich Schlegel unternommene geschichtliche Periodisierung seines Schaffens führt hier, 30 Jahre später, zur Abspaltung einer Klassizistenfigur (in welcher „der Mensch gewinnt, was der Poet verliert") von der des früheren Naturgenies, das nur Dichter war. Die eine steht feindlich der andern gegenüber.

Verweilen wir kurz bei diesem denkwürdigen Augenblick. Tiecks These ist ganz ins Dichterische getaucht, nicht in eine Abhandlung, sondern in ein Kunstwerk von hochromantischer Prägung eingekleidet. Ein Klub von Freunden (unter ihnen der Paradoxe, der Ketzer, der Fromme, der Orthodoxe) versammelt sich an gewissen Abenden zu Gesprächen, die gegenwärtig um den Dichter des Werther kreisen. Zweimal wird die briefliche Meinungsäußerung abwesender Mitglieder verlesen, eine Ansprache wird gehalten, am Schluß beendet das Schreiben eines Unbekannten, das durch eine Maske überbracht wird, den Tumult der Überzeugungen. Dieser Brief ist von einem Geist über den Wolken verfaßt, der den Streit sub specie aeterni beurteilt und seiner geheimnisvollen

Botschaft überdies eine griechisch-mythologisierende Legende „Vom jungen Wolfgang und der alten Philistria" beigelegt hat, die der Leser gleichfalls kennen lernt. Das Ganze eine der frühesten und auch in ihrem kritischen Teil zweifellos bedeutendsten Visionen von Goethes totaler Erscheinung. Ein durchaus persönliches, tendenziös bestimmtes Dokument, das ebenso tief wie in Goethes in Tiecks geistige Existenz hineinleuchtet. Richtete sich schon die Gesamtausgabe Lenzens und seine Charakteristik in der Vorrede gegen Goethe, der ja in „Dichtung und Wahrheit" von dem einstigen Gefährten abgerückt war, so trieb das Lob etwa des „Götz von Berlichingen" den großen Zwiespalt, den Tieck an dem Führer konstatierte, mitten in dessen Seele hinein: der Tasso-Dichter wollte seine schönste Vollendung und ihre Ziele nicht mehr gelten lassen. Tieck aber, der sich durch jene an Shakespeare genährten Frühwerke dichterisch erweckt wußte, rang sich auf diese Weise (aus dem Willen zur Selbsterhaltung!) über schwere Skepsis zur Apotheose empor. Der Ton eines leidenschaftlich Ergriffenen, eines durch schöpferische Teilnahme zum Bekenntnis Aufgerufenen durchzittert dieses hervorragende Bildnis des jungen Goethe, das auch in der Sprachform seinen Ursprung aus der dichterischen Erregung verrät: „Und so drang Göthes Frühlingsgeist lösend und erfrischend in die Welt, durch seine Zartheit so kräftig, daß es vielen wie Sturm erschien. Die Ströme brachen, indem die Blüthenbäume wehten, so schnell, daß Schollen und Erde und kleine Krautgärtchen, und manche moralische Observationshäuserchen mit fortgerissen wurden ... Wo ist in Frankreich, England, Italien und Spanien eine Zeit, die man mit dem wunderbaren Auftreten Göthes vergleichen könnte? Welche Nation hat Lieder gesungen, wie jene wundersamen Sehnsuchtsgesänge? Wo ist je so, wie Andromeda, die nackte Schönheit vom Felsen entfesselt worden, die dem Meerthier zum Raube bestimmt war?"

Hier fließt unbezähmbar die Quelle der Goethemythologie, die ja tatsächlich mehr als eine Gestalt Goethes in das Bewußtsein der Deutschen gestellt hat. Anders als der wissenschaftlichen Exegese, die das Individuum auf Gestaltenverbände und Geschichtsabläufe zurückführt oder in geistige, formale Traditionen auflöst, bricht ihr schon die strömende Fülle der einzelnen Erscheinung in eine Vielheit von menschlichen Trägern der übermenschlichen Kräfte auseinander, die sie neben-, ja gegeneinander in die Nachwelt entsendet. Als dichterische Leistung zeigt sie mit Notwendigkeit den bildschöpferischen Grundzug auch in der mit Metaphern gesättigten Sprache. Man findet diese Ausdrucksweise in Heines „Romantischer Schule" wieder, die den dichterischen

Standpunkt zum Pointen haschenden Esprit, zur persönlichen Invektive verflacht, aber als Beispiel noch immer aufschlußreich genug bleibt. Lessing wird da als der Johannes der Vernunftreligion gepriesen, dessen Messias Heine noch erwartet —: „Diese Religion predigte er immer, aber leider oft ganz allein und in der Wüste. Und dann fehlte ihm auch die Kunst, den Stein in Brot zu verwandeln" ... Die Literaturgeschichte ist „die große Morgue, wo jeder seine Toten aufsucht, die er liebt, oder womit er verwandt ist", und vor Voß ergießt sich diese Verfabulierung der Literaturgeschichte in das Gleichnis: „Ja, wenn ich mir den Johann Heinrich Voß in seiner Polemik und in seinem ganzen Wesen betrachte, so ist mir, als sähe ich den alten, einäugigen Odin selbst, der seine Asenburg verlassen, um Schulmeister zu werden in Otterndorf im Lande Hadeln, und der da den blonden Holsteinern die lateinischen Deklinationen und den christlichen Katechismus einstudiert, und der in seinen Nebenstunden die griechischen Dichter ins Deutsche übersetzt und von Thor den Hammer borgt, um die Verse damit zurecht zu klopfen, und der endlich, des mühsamen Geschäftes überdrüssig, den armen Fritz Stolberg mit dem Hammer auf den Kopf schlägt."

Der dichterische Geist hat sich des Rechts zu solcher bald polemischen, bald panegyrischen Umrißzeichnung zu allen Zeiten wie einer selbstverständlichen Notwendigkeit bedient. So in jener Stelle des „Don Quixote", wo Cervantes dem Kanonikus eine Kritik an Lope de Vega und andern Zeitgenossen in den Mund legt, so in der ersten Fassung des „Grünen Heinrich", wo der junge Keller dem teuren Jean Paul ein lebendiges Denkmal errichtet. Unter den zeitgenössischen deutschen Autoren hat etwa der in hohen Traditionen dichtende Albrecht Schaeffer ein ganzes Werk mit dem Titel „Dichter und Dichtung" der leidenschaftlich bohrenden Charakteristik seiner Vorbilder und Artverwandten gewidmet, und selbst das unerbittlich über sich selber schweigende Genie Knut Hamsuns, von Strindberg als „ein Gehirn zu Pferden" gepriesen, derselbe, der einigen großen skandinavischen Blättern auf die Anfrage, ob er wirklich 60 oder erst 59 Jahre alt sei, das Wort „stimmt" zurücktelegraphierte, verrät einmal im Tonfall des Paradoxons die innere Gesetzlichkeit dieser dichterischen Porträtierungen: die kaukasischen Reiseschilderungen „Im Märchenland" enthalten an einer Stelle großartige, wiederum sowohl für den Betrachter wie die Betrachteten aufschlußreiche Charakteristiken Dostojewskis und Tolstois, die sich für Hamsun im Lesesaal eines Tifliser Hotels ergeben, wo er eine Wartestunde zubringt; sie werden durch den Satz eingeleitet: „Es ist so früh am Morgen, noch gehört mir dieser kleine Raum ganz

allein, er eignet sich auch so gut für eine kleine bescheidene Ansicht, da er so wohlig und dicht ist und nicht einmal ein Fenster nach der Straße zu offen hat“ ...

Weder Heines feuilletonistische noch Tiecks künstlerische Einstellung ist aber für den Fortgang der deutschen Literaturwissenschaft so entscheidend geworden wie der Wille zur stofflich umfassenden Historiographie, der bald nach Goethes Tod im Zusammenhang mit den schicksalhaftesten Tendenzen des Jahrhunderts zum Durchbruch kam. Die großen Gesamtdarstellungen eines Koberstein, eines Gervinus bilden das Vorspiel zu einer Entfaltung des geschichtlichen Empirismus, der thematisch in dem endlosen Stoffhunger der Klassikerphilologie, theoretisch im konsequenten Positivismus Wilhelm Scherers und seiner Schule gipfelte. Für das geistesgeschichtlich orientierte Urteil schmilzt die Fülle dieser Bestrebungen, was sogleich zu begründen ist, zur durchgehend vorhandenen, freilich reich variierten Grundhaltung eines unkritischen Realismus zusammen. Wir wollen sie als *naiven* Individualismus bezeichnen.

III.

Gervinus' Werk ist unmittelbar aus dem Enthusiasmus für die Klassik und aus der kulturpolitischen Tendenz entsprungen, ihn zu einer Bildungsreligion des in Unfreiheit abgesunkenen deutschen Volkes auszumünzen. „Unter uns besonders“, heißt es in der Vorrede, „scheint es doch endlich einmal Zeit zu sein, der Nation ihren *gegenwärtigen* Wert begreiflich zu machen, ihr das verkümmerte Vertrauen auf sich selbst zu erfrischen, ihr neben dem Stolz auf ihre ältesten Zeiten Freudigkeit an dem jetzigen Augenblick und den gewissesten Mut auf die Zukunft einzuflößen.“ Die Trostlosigkeit der gegenwärtigen politischen Lage ist schuld, daß sich Gervinus die Geschichte der Dichtung vorgenommen hat. Sie ist in Goethe an einem begeisternden Ziel angekommen und hinterläßt deshalb Erhebung und Belehrung. Lägen die Dinge anders, hätte er „die politische, die religiöse, die gesamtliterarische oder irgendeine andere Seite der Geschichte unseres Volkes für passender und dringender gehalten“: er hätte diese ergriffen. Nun aber sieht er, dank Goethe und Schiller, den deutschen Geist zur Weltherrschaft berufen. Unter allen Völkern haben die Deutschen allein den steilen Weg zur wahren Dichtung fortgesetzt und die schönste Blüte griechischer Weisheit und Kunst erlebt. Sie haben es nach der Reformation versäumt, eine ewig denkwürdige Epoche für die Nachwelt einigermaßen würdig zu erzählen: dieses Versäumnis soll nicht zum zweitenmal geschehen.

Das in seinem Ursprung und Ziel kristallisch klare Ethos dieser Sätze enthüllt sich vollends als ein Glaube von geschichtlicher Würde, wo Gervinus seine Methode begründet. Er wendet sich gegen „die hergebrachte compendiarische Form unserer Literaturgeschichten", in denen er „einen unsrer Bildung ganz unwürdigen Rest alter Pedanterie" erkennt. Sein Werk ist „nichts als Geschichte". „Ich habe mit der ästhetischen Beurteilung der Sachen nichts zu tun", erklärt dieselbe Feder, die in unerschütterlicher Illusion mit Goethes Tod die Poesie selber für abgeschlossen hält. Allerdings müsse ästhetischer Geschmack bei dem Geschichtschreiber der schönen Literatur vorausgesetzt werden... Noch mehr: dieses Buch will selber „ein darstellendes Kunstwerk" sein. Als solches verzichtet es auf Vollständigkeit, setzt es seiner Forschung ein genaues Ziel, statt nach Grimms Forderung „Gutes und Schlechtes gleichmäßig seiner Betrachtung zu unterwerfen". Wer zugleich darstellen und als Historiker künstlerisch verfahren will, „muß seine kleine Schöpfung nach inneren Gesetzen gestalten". Hier ist jene Rücklaufbewegung der Literaturwissenschaft auf der Mitte ihrer Pendelstrecke angelangt: der Schöpfergeist einer genialen Epoche teilt sich zur Hälfte mit dem rationalen Erkenntnistrieb in die Begründung einer Literaturgeschichte, die sich übrigens offen zu ihrer besonderen Absicht bekennt. Es resultiert eine unvergängliche Temperamentsleistung, die Tat einer mutigen Überzeugung. Sie ist ganz auf Einzelgestalt und Einzelwerk gerichtet, die sie idealisiert, und innerhalb der umfassenderen Geschichtsabläufe auf die Hervorhebung von „Blütezeiten". Die ästhetische, mythologische, sprachliche, moralische, ethnologische Auswertung und Begründung der Gestalten und Dokumente wird ausdrücklich abgelehnt. Nebenfiguren und Nebenzeiten bleiben im Halbschatten liegen. Die großen Werke aber sind historische Ereignisse, die Dichter Genien der Aktivität und die Urteile über sie weittragende öffentliche Nachwirkungen. Diese Analogie zur Welthistorie bleibt so innig mit der individuellen Haltung von Gervinus verquickt wie sein Verfahren, die fehlenden kunstphilosophischen Gesichtspunkte durch „Vergleichung" der großen Werke mit „verwandten" zu ersetzen. In dieser Manier wirkt schon nicht mehr das wahre Interesse dieses Mannes, dessen höchstes Bestreben es war, den Deutschen einen neuen geistigen Horizont zu geben. Dieses bildungsmäßige, bürgerliche Wort ist hier einzig am Platz — ein zahmerer Nachhall der Mythenschöpfung. Kein Wunder, daß sich einer der bedeutendsten dichterischen Menschen der Zeit, Grillparzer, mit spontaner Abwehr und tiefem Sinn gegen Gervinus stellte (Nachlaß, 1842).

Die Scherer-Schule verdichtet diese inneren Voraussetzungen einer glänzenden Persönlichkeit, die uns eine ganze Epoche vertritt, zur konsequenten äußeren Methode. Unmöglich, hier ausführlich ihre Genesis zu geben. Die berauschte freiwillige Unterwerfung der Literaturwissenschaft unter die Prinzipien des materialistischen Positivismus, Methode und Ideologie dieser beispiellos tätigen Periode sind für uns an den Resultaten abzulesen. Sie zeigen wieder eine weiteste Entfernung vom Zentrum des dichterischen Verhaltens an. Die allgemeinen Gesichtspunkte, sofern sie überhaupt noch für nötig oder möglich erachtet werden, sind mit höchstens oberflächlicher Veränderung aus der Atmosphäre von Gervinus übernommen. Die Klassik mit ihrer Vor- und Nachgeschichte ist also Hauptobjekt der Untersuchung. Eine grenzenlose Häufung von philologischen Spezialarbeiten aus diesem Bereich führt zu einer ebenso mechanisch bewirkten wie bewußt erstrebten Steigerung vor allem des Goetheschen Heroenbildes bis zum gipsern erstarrten Schreckpopanz des nationalen Bildungsbetriebs. Die Abwesenheit jeder schöpferischen Auseinandersetzung ermöglicht die Verwendung beliebig weiter Rahmen bei der Zusammenstellung der zahllos aufgefundenen neuen stofflichen Bezüge: Monographie, Epochenbericht, Gesamtgeschichte sind nur quantitativ voneinander unterschieden. Bezeichnend ist für diese Stufe die Verwandlung des Zeiterlebnisses in ein Raumempfinden: die Leitphänomene Goethe, Schiller, Herder samt allen andern ihres stofflichen Umkreises verfestigen sich zu Materialbehältern, zu immer detaillierter abgeteilten Fächersystemen, deren tragendes Gerüst die schematisch gebauten Hauptabschnitte der Biographie (Jugend, Mannesalter, Greisenzeit) oder auch nur die Lokalitäten, in denen sie spielt (Goethe in Wetzlar, Herder in Bückeburg), dazu die chronologisch eingebauten Seitenzellen der einzelnen Werke liefern. Die Frage nach der außerempirischen Existenz, dem metaphysischen Ursprung des Genies ist völlig verloren gegangen und führt nur in der meist stumm vorausgesetzten Erhabenheit „unserer Dichterheroen“ über jede Kritik ein blasses Leben weiter. An die Stelle ihrer genialen menschlichen Existenz ist ein kompliziert totes Hinundher von „Einflüssen“ getreten (jeder frühere geistige Wert erweist sich als unfehlbar und unverwüstlich wirksam wie eine in der Büchse aufbewahrte Droge). Das Wachstum der schöpferischen Gestalt plattet sich zu einem Nacheinander von Büchern ab, ihre große Daseinsform, einst vom Drang des dämonischen Menschen getragen, wird Gegenstand alexandrinischen Sammeltriebs, der nicht beachtet, daß das Leben längst aus der versteinerten Schale geflohen ist.

Auf dieser Basis erhebt sich die seither als Biographismus berüchtigt gewordene, großzügig organisierte „abschließende" Behandlung des ins Riesige gewachsenen literarhistorischen Stoffs. Die Einzeldarstellungen stülpen den vitalen Sachverhalt der Gestaltwerdung zu einem Evolutionismus um, dem in Wahrheit krasse Teleologie zugrunde liegt: der Held wird da überall noch einmal, auf dem Weg immer feinerer Akribie, zu dem, als was er schon bekannt ist. Die Suche nach dem biographischen Detail beansprucht die volle Forscherintelligenz, so daß auch weit deutlichere Erlebnisse als etwa der sublime Zusammenbruch des alten Goethe in der „Marienbader Elegie" ungewürdigt bleiben. Es bildet sich ein ganzes System solcher aus eindeutigem Fetischismus und „Fortschritts"-Wahn entsprungenen Problemstellungen — etwa jene Stofftheorie, nach welcher sich der Dichter einer begrenzten Zahl von lyrischen, epischen, dramatischen Stoffen oder „Motiven" gegenüber befände, aus denen er nun je nach Anlage, Bildung oder gar Zufall zu wählen hätte — und im Rahmen der gesamten literaturgeschichtlichen Entwicklung wiederholt sich wie bei Gervinus vergrößert dieser Aspekt. Scherer selbst unterlegte ihr in seiner „Geschichte der deutschen Literatur" das dort vorgebildete Schema der 600jährigen Abstände zwischen den „Blütezeiten" und setzte dem derart verräumlichten Chaos als peinlich vages Leitmotiv die konsequente Entwicklung eines dem deutschen Volk eingeborenen Lebensideals vor. Die innere Unsicherheit seiner Mittelstellung zwischen liberalem Idealismus und moderner Soziologie geht abermals deutlich aus diesem Verhältnis zur Individualität des Dichters, der Epoche hervor. Er nimmt sie als beträchtlich robuste Gebilde einfach hin, er kennt nicht die abgründige Skepsis, die dem kritisch gerichteten Geist, dem Tiefenpsychologen die Aussagen erschwert. Vielmehr wechselt er höchst merkwürdig und sorglos zwischen dem Prinzip der bewundernden Isolation und dem nivellierenden Epochengemälde, tritt selbst an die tragenden Figuren seines kühnen Gebäudes mit immer andern messenden Gedanken heran. Er läßt sie bald aus der politischen, bald aus der literarischen, religiösen oder philosophischen Atmosphäre entspringen, ohne den Eindruck höherer Notwendigkeit, ja nur der äußerlichen Konsequenz zu erwecken, er durchkreuzt ihre Wirkungen mit solchen der Einzelwerke, der verabsolutierten Ideen oder Dichtungsgestalten, wodurch ein farbiger Wirrwarr, aber nichts weniger als eine geschichtliche Ordnung entsteht. Seine schwankende Haltung vor dem schöpferischen Genie, der schicksalhaft aufgewühlten Epoche ist freilich noch einer lebendigen Sensibilität entsprungen, die die wert-

vollsten Abschnitte seines reichen Werkes gestaltete und erst in der Massenproduktion der Scherer-Schule völlig verhängnisvoll verloren ging.

Aber in jenem Gegensatz zwischen unermeßlicher Materialfülle und kaum mehr diskutierbarer Blässe der Leitideen ist für unser Empfinden die Fiktion ins Gigantische getrieben. Sie spiegelt die Tragik einer Epoche, die sich auf allen Stoff- und Arbeitsgebieten vor unübersehbar auftauchendes Material und neue Methoden zu seiner Bewältigung gestellt sah. Die morgendliche Erregtheit, die sie gleichwohl erfüllte, mag von einem andern Geschlecht aus eben der Tatsache abgelesen werden, daß wir Heutigen kaum mehr begreifen, aus welchen Gründen sich jene Männer noch zur Beschäftigung mit der Dichtung bewogen sahen, da sie so folgerichtig alle Probleme, die uns brennend erscheinen, unangetastet ließen. Auch diese Konstellation war in Wahrheit ein geschichtlich unabänderliches Schicksal, und es ist darin wirksam geworden, daß seine bedeutendsten Träger und Leistungen durch die Einheit der Forscherpersönlichkeit zuweilen doch weit über den Standpunkt hinausgehoben wurden, den sie theoretisch formulierten. Vor allem hinsichtlich der Stoffbehandlung erhält diese bürgerlich-klassizistische Zeit, so unzulänglich uns die angewandten Gesichtspunkte erscheinen, die Würde einer unvermeidlich zu durchlaufenden Station. Die repräsentative Biographie aus Scherers Schule ist (neben Bielschowskys populärer Goethe-Biographie) Erich Schmidts „Lessing". Das staunenerregende Wissen, das Zweidimensionale der vorwiegend literarischen Einstellung (die nur kümmerliche Organe zur Erfassung des Lebens, der Charakterdämonie, der sinnlichen Elemente besitzt), aber auch die restlose Hingabe an die Ermittlung der Fakten und die gewissenhafte äußere Beleuchtung aller noch so untergeordneten Neben- und Gegenspieler zeugen beredt von der Tragweite einer solchen Untersuchung. Nimmt man aber nun etwa desselben Verfassers kritische Ausgabe der Werke von Kleist zur Hand, liest man mit aller Bereitschaft zur geziemenden Dankbarkeit für die unschätzbare Sammlung und textkritische Bearbeitung dieses „Materials" die biographischen und exegetischen Vorreden und Anmerkungen, so bleibt kaum etwas anderes möglich als das Verwundern darüber, wie vornehm-gelassen hier ein gefeierter Gelehrter an der grandiosen Wahrheit eines Genius vorbeiredet. Es ist die tief verschattete Seite der virtuosen Empirie. Sie trat auch in Richard Maria Werner zutage, als er den berühmten ersten Satz in Hebbels Tagebüchern: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß seyn kann, daß ich einen erhalten werde", mit der Fußnote versah: „dies ist

offenbar Ironie, nicht etwa stolze Zuversicht auf Unsterblichkeit, wie man gewöhnlich annimmt". In solch zudringlichem Mißverstehen der um ihre Selbstverwirklichung ringenden Persönlichkeit endet in der Literaturgeschichte die folgerichtige Trennung des rationalen vom gestaltwilligen Prinzip, scheitert die für sie verhängnisvollste aller Fiktionen, keiner Fiktion zu unterliegen.

IV.

Der dritte Typ des Individualisten, den wir aufzuzählen haben, ist am besten als der *oppositionelle* zu umschreiben. Er gehört vorwiegend den späten Perioden an und bezeichnet den Durchbruch der bildschöpferischen Kräfte in Reaktion gegen die zum Leerlauf erstarrende reine Gesichtsempirie, eine erneute Annäherung an das künstlerische Verhalten. Aristokratisch distanzierend und autokratisch verneinend tritt er dem populär verflachten Biographismus entgegen und isoliert, wie jener es aus Hilflosigkeit oder seelischer Entfremdung tat, die Schöpfergestalt aus leidenschaftlich betontem Wissen um ihre Einzigkeit und Unableitbarkeit. Auch hier erscheint das entschiedene Bekenntnis zum Gesetz der Legende, aber es entspringt nicht aus der unfehlbar fortbildenden Phantasie des dichtenden Zeitgenossen, sondern aus einer mit der „Masse" (auch der Forscher) zerfallenen Rückschau des Epigonen.

Herman Grimms Vorlesungen über Goethe stellen einen Höhepunkt dieser oft bewußt dilettantischen und gegen die zünftige Forschung gerichteten Monographik dar. Ihre heroisierende Absicht bringt fast ausschließlich das Einzelporträt hervor, das jeweils berufen ist, vor allem außerhalb der offiziellen Wissenschaft Sensation zu machen. Der Schwiegersohn Bettinas und Achim von Arnims hat sein Selbstbewußtsein aus diesem Außenseitertum und der Fehde mit dem Fachmann vom Schlage Düntzers, anderseits aus der direkten Abkunft aus dem Goetheschen und dem romantischen Lebensraum genährt. Wenn die Zeit auf Philologie und Geschichte drängt, so ist sein die Vision. Wie Schopenhauer und Nietzsche verachtet er den Pragmatismus der Geschichte und ersetzt ihren Wahn eines zwanghaften Nacheinanders durch eine querlaufende Kategorie, in der die empirische Zeit aufgehoben ist: durch das Nebeneinander der zeitlos existierenden Menschheitsheroen. Wenn Nietzsche bekannte, „daß die großen Momente im Kampfe der einzelnen eine Kette bilden, daß in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde, daß für mich das Höchste eines

solchen längstvergangenen Momentes noch lebendig, hell und groß sei" — so wird Goethe von Grimm unter die Dante, Michelangelo, Raffael versetzt, sein Bildnertum als das in sich unveränderliche Wunder gepriesen. Nicht mehr die biographischen Zustände seiner Gestalt, sondern die Geschöpfe seiner Phantasie treten eigenlebendig an die Rampe vor. Sein erstgeborener Sohn ist Faust, der den nachfolgenden Brüdern die höchste Lebensenergie vorweggeraubt hat, weshalb diese, im Gegensatz zu den weiblichen Geschwistern, durchwegs Schwächen aufweisen. Die Nachbarwelt der bildenden Kunst tränkt, lange vor Wölfflins „Grundbegriffen", Terminologie und Methode dieses der Vision ergebenen Porträts, wobei die Renaissance und ein klassizistisch gesehenes Griechentum die Maßstäbe liefern. Der schaffende Goethe selber tritt dank Italien zu seinen Lebzeiten in den Bezirk des kolossalen Mythus hinüber, um der Mächtigkeit seiner Geschöpfe die Waage zu halten.

Der unzünftlerische Zug des Grimmschen Buches nimmt einen Chamberlain voraus, seine Mythisierung des Genies deutet auf das Werk Friedrich Gundolfs hin, das in der jüngsten Epoche der Literaturwissenschaft diese Überlieferung in neuer Figuration wieder aufgenommen hat. Abermals steht bei ihm die lebendige Nähe eines geliebten Meisters hinter dem ketzerischen Unterfangen: die Gestalt Stefan Georges. Wie bei Grimm ist es der klare Wille zur Entzeitlichung und zur feierlichen Weihe, erkennbar auch etwa aus den Votivgedichten des „Siebenten Rings", der das Bildnis errichtet. Die an sich anfechtbare Scheidung von „Bildungs-" und „Urerlebnissen" des Helden betont effektvoll den Abstand von der biographischen Manier der biederen Nivellierung und Verwischung, die auch in Scherers Formel vom Erlebten, Erlernten und Ererbten nicht Tiefenmasse, sondern nur ein Koordinatensystem der Oberfläche benützte. „Mit dem Erwachen der eigentlichen historischen Wissenschaft, des fachmännisch ‚historischen Sinns', wie ihn erst das 19. Jahrhundert gezüchtet, ist die Geschichte als dichterische Symbolwelt entwertet. Wo ein Mommsen und Ranke, ist kein Schiller möglich", heißt es hier programmatisch im Iphigenie-Kapitel.

Die mythisierende Schau richtet sich aber nicht wie bei Grimm zunächst auf die Gestaltenschar der Goetheschen Dichtung, sondern ähnlich wie bei Tieck ein für allemal auf den Dichter selbst, ohne daß er jedoch in eine Vielzahl von selbständigen Erscheinungen auseinanderfiele. Zwar ist er auch bei Gundolf etwas Zusammengesetztes, dies aber nur für die dritt- und vorletzte Erkenntnis. In „Wahrheit" stellt er mit der Fülle seiner Werke, Zeugnisse und Taten einen in sich ruhenden Kosmos dar, dessen mannigfaltige Organe im Dienst einer innersten Lebensmitte stehen

und von ihr gebildet sind, so daß sich ihr Gesamtanblick als der einer vielschichtigen Kugel erweist. Diese Sphärensymbolik ist uraltes Erbe des esoterischen Denkens. Sie erscheint im Bereich der Romantik, der Hüterin mystisch-okkultistischer Traditionen, bei Adam Müller, der über die „Kugelform der Wissenschaft" spekulierte, in der mittelalterlichen Scholastik, in Dantes Weltbild, bei Plato und den Vorsokratikern. Wenn Gundolf sich ihrer bedient, so ist der innere Standort seines Werks schon dadurch vielsagend bezeichnet. Der äußere Aufbau des Buches entfernt sich im übrigen nicht grundsätzlich von der Form, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit" seinem Dasein selbst vindiziert hat: dem chronologisch geordneten Ineinander von Leben und Werken, dem das organische Prinzip des Werdens, der Bildung, der Vollendung innewohnt. Das „Sein", das Gundolf in der Kugelgestalt verbildlicht, hat Goethe nicht ausdrücklich charakterisiert — er schrieb in der ersten Person, für deren notwendige Genialität das zentrale Symbol des nachgeborenen Historikers nur Ersatz oder Äquivalent ist... Auch bei Gundolf nun die bezeichnende künstlerische Haltung der Sprache: eine metaphernreiche Abstraktion, die sich zwitterhaft zwischen Anschauung und Begrifflichkeit bewegt, dazu priesterliche Getragenheit der Diktion, die das Wortgemächte der profanen Wissenschaft wie mit starrem Faltenwurf vom inwendig zelebrierten Kult abscheidet. Wenn die nichts Nebensächliches unterdrückende Miszellistik der historischen Schule von dem schweren Vorwurf betroffen wird, daß ihr „entsagungsvolles" Bereitstellen des Stoffs, ihr Verzicht auf geistesgeschichtliche Exegese eine Fälschung durch Verschweigen bedeutete, so ist Gundolf gegenüber die Besinnung darauf angebracht, daß seine heldische Geste zum Teil auf Kosten eben jener philologischen Sklaven lebt, die in geringerer Helle für ihn gearbeitet haben. Sie schwebt zwischen zwei Epochen und, auch sie, zwischen den beiden Extremen der Porträtzeichnung: der nackten Photographie des stofflichen Tatbestandes, wie etwa Goedekes „Grundriß" sie bietet, und dem weltumfassenden und -deutenden Selbstbildnis des frei schaffenden Genius, der in sich ein Stück universeller Geschichte verkörpert weiß und deshalb dieses reproduziert, wo er von sich selber spricht.

Die Vergottung der Gestalt, die Gundolf übt, ist in neuerer Zeit vor allem noch Hölderlin zuteil geworden. Der früh verstorbene Norbert v. Hellingrath hat hier als Hierodule gewaltet, eine Gesamtausgabe, die sich auf neu entdeckte Texte stützen kann, nicht eine Monographie, ist die Plattform der Verkündigung. Die Erinnerung an einen früheren Tempeldiener der deutschen Literatur wird angesichts der esoterisch

gestimmten Festlichkeit und Selbsthingabe in diesen Bänden wach: an Johann Peter Eckermann, der als Bewahrer eines der schönsten Standbilder auch bei Gundolf erhoben wird und dessen literaturgeschichtliches Los man erst ganz ermißt, wenn man in seinen Gesprächen und Tagebüchern gewahrt hat, wie ungeheuer ihn Goethes Haupt bis in die Träume der späteren, einsamen Zeit hinein verfolgt hat.

Die Tradition dieser Dichtermythen — bei Herman Grimm zuweilen noch das Paradoxe streifend, bei Gundolf von herrisch abrückendem Selbstbewußtsein getragen — hat in der viel diskutierten Einleitung zu Ernst Bertrams „Nietzsche" das theoretisierende Manifest hervorgebracht. Sie leugnet schlechthin — allerdings nicht als erste — die Möglichkeit einer objektiven Geschichtserkenntnis und löst die nur scheinbar zusammenhängende Fortexistenz des Vergangenen im Bewußtsein der Nachfahren in einen Gestaltwandel von Göttern auf, bei dem jede Epoche mit einem eigenen Bild der Heroen beteiligt ist. Die Unendlichkeit des gewesenen Lebens ist nur in der Legende faßbar, nicht in der deskriptiven Erforschung. Wenn indes Bertram sein Unterfangen, diese bildschöpferische Überlieferung für Nietzsche bewußt weiterzuführen, mit dem Untertitel „Versuch einer Mythologie" umschreibt, so tritt aus dem ersten dieser drei Worte ein intellektuell-literarischer Standpunkt hervor, der die Grenzen eines solchen Buches deutlich erkennen läßt. Als ob einer „eine Mythologie versuchen" könnte! Der innere Widerspruch, der hier erscheint, ist aber tiefer in der Struktur des modernen Geistes als in den erkenntnistheoretischen Thesen begründet, die ohne Zögern gegen Bertram gerichtet wurden. Kein objektiver Historiker wird die tatsächliche Existenz und Wirksamkeit dieser Gestaltwandlungen zu leugnen vermögen, und in der Literaturwissenschaft, die es mit der Erkenntnis schöpferischer Mächte zu tun hat, ist ihre Nichtachtung zuletzt am Platz. Zweideutig und verdachterregend ist zunächst nur die Verbindung des intellektualistischen mit dem dichterischen Verhalten. Sie verrät einen inneren Bruch, und zweifellos ist Bertrams Buch als Symptom einer Krise von beträchtlicher Bedeutung.

Es gehört zu den entscheidenden Verdiensten dieser durch Stefan George und Gundolf neu inaugurierten Betrachtung, daß sie die Frage nach dem Geheimnis der Individualität in die Mitte der modernen Literaturwissenschaft gedrängt hat. Das nichtssagende Schema der Stoffgruppierung, wie es von der positivistischen Schule gehandhabt wurde, gehört seitdem zu den abgedankten Gespenstern unserer Disziplin. Es lag ihm nichts weiter zugrunde als die Abwesenheit aller um das Leben-

dige bemühten Spekulation, die einer andern Generation nur durch den Stofftaumel jenes Geschlechts erklärbar und verzeihlich ist. Erweisen sich jene Periodisierungen in Biographie und Gesamtgeschichte als Konstruktionen aus Hilflosigkeit, ist selbst das Gebäude eines Gervinus eingestandenermaßen durch das Ethos der Persönlichkeit zusammengehalten, die es impulsiv erschuf: bei Gundolf und Bertram begegnet der bewußte Verzicht auf allgemeine Geschichtschreibung der Literatur. Möglich und gewollt ist einzig noch das Nebeneinander statuarisch selbständiger Monographien oder, wie in Gundolfs Erstling „Shakespeare und der deutsche Geist", die Unterwerfung des Geschichtsbildes unter die Wirkung eines einzigen Genies, wobei die Epochen zu geistigen Einheiten stilisiert und die auftretenden Gegenspieler zu leicht theatralischen, eindeutigen Gebärden vereinfacht werden. Kein Zweifel: die innere und äußere Prägnanz dieser stehenden Szenen und Verwandlungsbilder ist höchst eindrucksvoll gestaltet, der künstlerische Glanz der Behandlung oft von hinreißender Wucht. Aber die Möglichkeit einer geschichtlich entwickelten Darstellung bleibt für diesen Standpunkt der aristokratischen Wertsetzung, der die gleichmäßige Erfassung alles literargeschichtlichen oder biographischen Stoffs nicht einmal mehr prätendiert, grundsätzlich ausgeschieden. Die Nichtigkeit der spekulativen Grundlagen, wie sie der historischen Richtung eigen war, ist in ihm durch eine Gestaltmetaphysik abgelöst, die, eben als Frucht einer stolzen Reaktion, die Selbstanalyse verweigert. Sie läßt keine Ableitung allgemein gültiger Methoden, keine psychologischen Aussagen über ihre Herkunft zu. Sie gibt sich als unnahbare Synthese. Sie ersetzt die philologische Technik und Routine durch den Kult des Symbols. In der Mitte zwischen beiden steht die philosophisch-ästhetische Spekulation.

V.

Wir fällen hier keine Werturteile. Auch die Bestimmung, daß wir unter der p h i l o s o p h i s c h e n Literaturwissenschaft, im Gegensatz zur individualistischen, jene methodische Grundrichtung verstehen, die in die Lehre von einer polaren Wechselbeziehung zwischen Individuum und Geschichte ausklingt, bezeichnet deshalb nicht ein Besser oder Schlechter, sondern, zunächst wenigstens, eine geschichtlich notwendige und daher wie die andern unvergängliche Stufe in der Entfaltung des wissenschaftlichen Geistes. Auch sie ist jederzeit in den verschiedensten Abwandlungen erschienen, denn hier wie dort liegt nicht ein begriffliches Schema, sondern eine lebendige Haltung zugrunde. Ihr wesent-

lichstes Kennzeichen ist die reine Kontemplation. Weder ein heldisch-personelles, noch ein politisch-organisatorisches, noch ein nachschöpferisches Element beeinträchtigt die Ruhe ihrer forschenden Versenkung.

Man kann die Reihe der so sehr verschiedenen Bildnisse, die die Existenz des Dichters in der Literatur der Mit- und Nachwelt hervorruft, als direkte Wirkungen seines gestaltmächtigen Wesens auffassen. Dann steht der Sammler und philologische Bearbeiter des Materials, bewußt oder unbewußt, mit der Wahl seiner Objekte im Dienst der anonymen Zeitströmung, ja der Mode; der Dichter erleidet Beeinflussung oder Rückstoß in erhöhte Selbstbesinnung (denn auch diese polemische Einstellung ist wichtig und vielfach vertreten); der feierliche Nachbildner aber ist ein Ansatz zur Reinkarnation, ihn besitzt der sentimentale oder heroische Wille zur lebendigen Identifizierung inmitten einer Epoche, die die gesuchte Größe vermissen läßt. Zwischen diesen allen bewegt sich der Typus des rein ausgebildeten historischen Charakters: er ist vom „Geist" der Erscheinungen ergriffen. Er nimmt nicht ihre Daseinsgebärde menschlich wieder auf, aber auch das bloße Betasten des einst vom Genie berührten Stoffs kann ihm nicht genügen. Er will das scheinbar Singuläre „verstehen", wie Dilthey es einfach nannte, und den außerordentlichen Ablauf im Licht jener Ordnung sehen, deren würdige Beschreibung das tiefste Bedürfnis des wahrhaft geschichtlich denkenden Menschen ist. Die unter- und nebengeordneten Fakten erhalten hier hohe Bedeutung, oft den Rang der Kostbarkeit. Denn sie tragen am sinnfälligsten die Male der Zeitbestimmtheit und ermöglichen die nachträgliche Rekonstruktion einer Überlieferung, deren Vollendung oder Überwindung dann das Schicksal des Schöpfers war. Geschichtlich zu sein und Geschichte zu machen ist dieser Haltung Anfang und Ende der menschlichen Existenz, um wieviel mehr ihrer dichterischen Steigerung, und die Frage bleibt nur, in welcher Ebene die maßgebenden Lebensbeziehungen zu suchen sind: in den Ideen, der Gedanklichkeit, der Ausdrucksweise, der Gattung, der psychischen, gesellschaftlichen oder physiologischen Konstitution.

Tatsächlich gelangen auch hier alle möglichen Gesichtspunkte zur konsequenten Entwicklung, noch mehr: die durchgehend geübte Vergleichung führt zur Ausarbeitung umfassender Parallelensysteme, zur Typologie. In der zeitlichen Aufeinanderfolge der Problemstellungen, ihrer fortschreitenden und abwechselnden Verbindung und schließlich der Forderung einer umfangenden Synthese spiegelt sich anderseits ein Reifeprozeß der Untersuchungsmethoden. Die Monographie besitzt auch hier eine bedeutsame Tradition. Sie ist nicht selten das Probe- und

Meisterstück solcher Betrachtung, enthält jedoch nicht statische Ruhe, sondern flutende Bewegung: ihr Gegenstand ist ein Knotenpunkt geschichtlichen Werdens und Wirkens und als solcher hervorgehoben. Die wahre Domäne ist aber die Darstellung überindividueller Entwicklungen und eine nur auf ihrem Boden mögliche Vorstellung das da und dort diskutierte, freilich erst gedachte Ziel einer Literaturgeschichte ohne Namen.

Der Ausbau des geistesgeschichtlichen Weges ist für die neuere Zeit durch die metaphysische Spekulation Hegels geleistet worden, obschon sich dieser nur in seltenen Ausnahmen auf Gegenstände der Literaturgeschichte konzentrierte. Von seinem System her traten neben andern D. F. Strauß, Vischer, Rosenkranz, Berger, Kuno Fischer, Danzel, Haym, Hettner, Hehn an die Probleme der Wissenschaft von der Dichtung heran. Hayms „Herder" und „Romantische Schule", Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Danzels „Lessing" gehören unter die maßgebenden Werke dieses Kreises, denen die folgenden Generationen von Hegelianern weitere, vor allem durch die Spezialisierung der Historiographie gefärbte Werke anfügten. Der Dichter erscheint hier überall im Zusammenhang einer dialektisch erfaßten ideellen Entwicklung. Das geistige Erlebnis ist verselbständigt und wird zur Brücke, die die schöpferischen Gestalten ineinander überleitet. Das Ringen um Ausdruck und Formgebung bleibt im Unsichtbaren oder im Ungewissen. Werke und Persönlichkeiten sind symbolische Exponenten der Idee, das titanische Kurvenspiel der Hegelschen Systematik nimmt sie in seine Schwingung auf wie leuchtende Punkte, als willkommene Illustrationen, die aber die autonome Gültigkeit der geschichtlichen Konstruktion weder bestärken noch erschüttern können. Das Wort, das Hegel im Hinblick auf die allgemeine Geschichte aussprach, ist auf die Literatur abzuwandeln: daß nämlich „die Aufeinanderfolge der Systeme der Philosophie in der *Literatur* dieselbe ist als die Aufeinanderfolge in der logischen Ableitung der Begriffsbestimmungen der Idee". Die Vorlesungen über „Goethe und seine Werke", die Karl Rosenkranz 1847 veröffentlichte, richteten sich deshalb ausdrücklich gegen Gervinus, der den Dichter „nicht historisch genug" behandelt habe. Er beurteile ihn nach praktischen Postulaten, die dem patriotischen Enthusiasmus des Kritikers Ehre machten, die ihn aber gegen den Dichter mit Vorurteilen erfüllten. Die Zeit einer „exoterischen ästhetischen Wertschätzung" sei vorüber, nach so viel monographischen Arbeiten vielmehr der Augenblick gekommen, „Goethe als Ganzes zu erkennen und seine einzelnen Werke als die verschiedenen Stufen seiner Entwicklung". Aber: „man

muß sich ein Herz fassen, diesen unendlichen Reichtum als Einheit zusammenzuschauen". Es braucht die Einsicht in den Gang der Geschichte, in die Art und Weise, wie der Einzelne mit ihr in Wechselwirkung tritt. und schließlich den „Begriff der einzelnen Werke selbst", in denen das Individuum sich seiner Individualität entäußert. Der „allgewaltige Zauber" der Goetheschen Einheit liege in der lebendigen Synthese der drei (geistes-)geschichtlichen Stufen, die das deutsche Wesen werdend durchlaufen habe: in der Harmonie aus germanischem Heidentum, Christianisierung und hellenischer Bildung.

Aus dieser Wirkungssphäre des Weltgeistes, der sich den „gottgegebenen Genius" erweckt, nicht aus der des politisch bestimmten Temperaments wie bei Gervinus fließt denn hier auch der höchste Sinn des literarhistorischen Unternehmens: „Wir haben keine fürstlichen Dynastien, welche uns die Geschichte der Deutschen Nation überhaupt reflectirten. An ihre Stelle treten bei uns die Helden der Intelligenz. Wir orientiren uns an einem Luther, Hutten, Kepler, Herder, Schiller, Pestalozzi, Fichte usw." Der Schüler Hegels sieht sich nach einer Darstellung der Kantischen, der Schellingschen Philosophie, nach einer Abhandlung über die romantische „Zwillingspoesie der Schellingschen Philosophie" und einer Biographie seines Meisters zur so verstandenen literaturgeschichtlichen Monographie berufen. Seine Vorrede mündet in ein geistespolitisches Bekenntnis zur deutschen Gegenwart und Zukunft. Die Sprache ist ausgesprochen abstrakt, stellenweise von ergreifender Begeisterung getragen. Man findet diese Züge in desselben Verfassers „Geschichte der deutschen Dichtung im Mittelalter" wieder. Schon die Einleitung verheißt nicht Gelehrsamkeit, sondern Philosophie. Die stoffliche Außenseite des Themas tritt als Nebensache durchaus zurück. Die einzelnen Dichter und Dichtungen werden auf das (ideengeschichtlich) „Wesentliche" hin betrachtet, der Gesamtablauf als „symbolisch" aufgefaßt. Die höchste Instanz ist überall die Idee. Begreiflich, daß ein noch so ungeheures dichterisches Phänomen, wie beispielsweise Shakespeare es darstellt, in dieser Betrachtung zusammenschrumpfte. Denn ihre Kehrseite war eine philiströse „Gehalts-Ästhetik", ein „Idealrealismus", der über den ideellen die Probleme der Formgebung zu vergessen drohte und von dem aus etwa Vischer, ebenso flach wie burschikos, den Künstler lediglich auf „Kaliber" zu verpflichten wußte.

Ein Beispiel dieser philosophisch abstrahierenden Betrachtung ist in moderner Zeit das Werk des der Marburger Schule entstammenden Ernst Cassirer: „Freiheit und Form". Die polare Spannung, die der

Titel formuliert, will die zwei elementaren Strebungen des neuzeitlichen deutschen Geisteslebens ausdrücken, und die Dichter zählen zu ihren vornehmsten Trägern. In einer streng begrifflichen Sprache — dieser Zusammenhang ist immer neu zu betonen — wird ihr Wirken sukzessorisch auf die beiden Grundlinien zurückgeführt. Dichter sind Denker, und etwa die Analyse von Schillers Gestalt wird nach dem Abschnitt über Goethe mit den Sätzen eingeleitet: „Ein theoretisch-sittliches Grunderlebnis und ein theoretisch-sittliches Postulat steht am Beginn und am Ende von Schillers Schaffen. Seine Dichtung selbst bedeutet ihm nur eine Bedingung und einen notwendigen Durchgangspunkt für die Erfüllung dieses Postulats." Die Überleitung von Goethe wird also philosophisch bewerkstelligt, das Nebeneinander der beiden lebendigen Gestalten auf eine begriffliche Antithese reduziert. So zeichnet ein Forscher, dem die philologische Materialbeschaffung keine Sorgen mehr bereitet, der wohl niemals ein Schillersches Manuskript hin und her gewendet hat. Denn der Gestaltungskampf auf dem originalen Blatt Papier, die schaffende Lust in seinem Streich- und Flickwerk von Buchstaben, Zeilen kreisen doch kaum um die allgemeine Idee, sondern um ihren Ausdruck in der Form, und es ist klare Vergeistigung der schöpferischen Totalität, nach der das Ringen dieser späteren Generationen strebt.

Die große Tradition der geistesgeschichtlichen Betrachtung ruht aber nicht auf dem Stamm der Hegelianer, die einst die innere Verarmung ihrer Epoche mitgemacht haben, sondern auf der bahnbrechenden Gestalt Wilhelm Diltheys und seiner Gefolgschaft. Dilthey, der die von Hegel mehr theoretisch erfüllte personale Einheit von Philosophie und Literaturwissenschaft verkörpert, übrigens einer der größten Prosaisten des deutschen wissenschaftlichen Schrifttums (womit zum vornherein sein innerster Anteil am Wesen des dichterischen Menschen festgestellt sei), hat sich in seiner Zeit nicht nur gegenüber dem scharf und pedantisch durchorganisierten Herausgeberbetrieb der Schererschule, sondern auch gegenüber dem auf wenige, teilweise sekundäre Problemstellungen eingeengten philosophischen Bemühen einsam gefühlt. Seine tiefe Wirkung vollzog sich, wie bekannt, folgerichtig erst innerhalb einer späteren Generation. Einer der damals Betroffenen, Emil Ermatinger, sagt darüber (in den „Krisen und Problemen der neueren deutschen Dichtung"): „Als vor rund zwanzig Jahren Wilhelm Diltheys Buch ‚Das Erlebnis und die Dichtung' erschien, ging es wie ein Aufatmen durch die Kreise derer, die sich nie hatten entschließen können, ihre Liebe zur Dichtung in die Einzeltaten philologischer Kritik und die Erforschung geschichtlicher

Äußerlichkeiten auszumünzen. Hier, an den Darstellungen Lessings, Goethes, Hölderlins und Novalis', war geistige Deutung geistiger Gestalt und das künstlerische Werk aufgefaßt als der organische Ausdruck innerlich erlebter und gebildeter Wirklichkeit, nicht als mechanischer Abklatsch einer äußeren „Wirklichkeit". Die Frage des inneren Bildens der Welt durch die dichterische Persönlichkeit stand hier im Mittelpunkt, nicht die Untersuchung der „Technik" des gestalteten Werkes oder gar die Feststellung des außengeschichtlichen Tatsächlichen."

Diltheys „Leben Schleiermachers" trägt als Motto das aus Spinoza geschöpfte Wort Goethes an Lavater: „Individuum est ineffabile (Individualität ist unaussprechlich)." Und in der Vorrede des Werkes begegnet die Feststellung: „Die Geschichte der geistigen Bewegungen hat den Vorteil von Denkmalen, welche wahrhaftig sind. Über seine Absichten kann man täuschen, nicht über den Gehalt des eignen Innern, der in Werken ausgedrückt ist." Die Wahrheit der Individualität, die mit solch schwerem Ernst gesucht wird, ist rein geistiger Natur. Gleichwohl oder deshalb erhofft auch Dilthey eine Wirkung von ihr nicht nur auf die wissenschaftliche Arbeit, sondern auf das handelnde Leben der Gegenwart. Das Individuum ist ihm faßbar in den Werken (weshalb die vier berühmten Essays die einzelnen Dichtungen ausführlich analysieren), und in der Wechselwirkung seines Geistes mit den Ideen des vorgefundenen Lebensraums. Der von Ranke übernommene Generationenbegriff dient im „Schleiermacher", im „Novalis", dreistufig aufgefaßt, zur lebendigeren Gliederung des Ideengewebes. Ein mit größter Feinheit ineinandergefügtes System der Erlebniszusammenhänge sichert den lückenlosen Fortgang des Geistes in der dichterischen Geschichte. Die entscheidenden Daten der äußeren Biographie, die Grunderlebnisse und die charakteristischen Formen des geistigen Verhaltens — in dieser Auswahl wirkte Diltheys Gestaltungsprinzip; sie bedeutet einen Verzicht auf stoffliche Vollständigkeit, verglichen aber etwa mit Gundolf noch immer eine farbige Fülle des Materials — werden in den Essays kunstvoll ausgebreitet: bald mitten durch die deutenden Partien, bald in unreflektierter Folge, meist gegen Anfang und Schluß zusammengedrängt, so daß in den mittleren Teilen die Darstellung der geistigen Werte dominiert. Es herrscht zwischen diesen Partien eine vollendete Harmonie. Denn die Dichtung selber ist nichts anderes als Deutung des Lebens, Organ zu seinem Verständnis, und Psychologie das Mittel, ihre Entstehung aus dem Erfahrungsstoff des Menschen herzuleiten. Die Methode ist eine meisterlich behutsame Deskription der Übergänge aus dem biographischen Material in den Ideenbestand der Werke. Und das

leitende Ethos des Forschers die Überzeugung von einer unzerstörlichen, in sich schöpferischen Kontinuität im geistigen Gang der deutschen Literatur von Lessings Geburt bis zum Tod Hegels und Schleiermachers. Das allzu leichthändig konzipierte Entwicklungsideal der positivistischen Geschichtschreibung ist also tief ins Geistige umgewendet und wenigstens für die Spanne eines Jahrhunderts als innerliche Realität erwiesen.

Ein wundervolles, höchstpersönliches Wissen um die Lebenskonflikte der Dichter und ihre Entsprechungen im gestalteten Werk ist aber Diltheys eigentliches Darstellungsgeheimnis. Er hat wie kein anderer vor ihm auf dem Boden der Geistesgeschichte dargetan, daß es nicht nur der großen dichterischen, sondern auch der großen empfangenden Persönlichkeit bedarf, damit die Voraussetzungen zu einem lebendigen und Leben strahlenden Bildnis gegeben seien. Nicht nur die Fülle der ideengeschichtlichen und psychologischen Relationen, sondern auch die Tiefe, in der sie menschlich rezipiert wurden, ist hier epochemachend gewesen. Auf dem Boden, der durch Dilthey erobert wurde, steht im wesentlichen ein Werk wie Rudolf Ungers „Hamann und die Aufklärung". Schon der Titel deutet die kontrapunktische Verflochtenheit des Individuums mit der geistigen Umwelt an, die auch hier einem riesigen Stoffkomplex überaus fruchtbar eingezeichnet wird. Es ist von logischer Folgerichtigkeit, daß gerade dieser Forscher neuerdings die Weiterbildung der Literaturgeschichte zur Problemgeschichte gefordert hat, nachdem schon Dilthey gelegentlich die Möglichkeit einer Motivtheorie angetönt hatte. Unger schlägt vor, zunächst die elementaren Lebensprobleme (Schicksal, Religion, Natur, Liebe, Tod) und die Typen des dichterischen Verhaltens ihnen gegenüber, d. h. ihrer künstlerischen Gestaltung zum Ausgangspunkt der Geschichtschreibung zu machen. Aber hier trennen sich die Wege.

Eine solche Forderung hebt tatsächlich die innere Einheit der Diltheyschen Methode zugunsten ihrer philosophischen Komponente auf, die, wie wir sahen, nicht ihre einzige ist, und fördert zugleich ihre schwächste Position ans Licht: Diltheys Fassung des Geistesbegriffs. Er ist für unser heutiges Empfinden noch zu sehr im Psychologischen verwurzelt. So entscheidend die Vertiefung des Individualitätserlebnisses war, die er dort heraufzuführen vermochte: es wohnte ihr doch nicht zuletzt die Bedeutung eines prinzipiellen Durchbruchs inne. Seine weitere Bereicherung führt doch wohl nicht über Ungers neue Fragestellung, die allzubald auf leeren Schematismus, einen höheren Zeitvertreib hinauslaufen müßte, sondern über die Erschließung immer neuer vitaler Energiequellen, aus denen Individualität sich in Wirklichkeit

ernährt. Unger begründet sein Postulat mit dem Hinweis, daß die erwähnten „metaphysischen" Probleme in der geschichtlichen Entwicklung der Poesie gleichsam ihr eigenes Leben führten, „nach besonderem Gesetz und mit einer immanenten Folgerichtigkeit der Entfaltung, die der Konsequenz der Entfaltung der betreffenden Probleme im realen Leben so überlegen ist, wie die symbolische Welt der Kunst die wirkliche Welt überhaupt an Konzentration, Klarheit und Sinnprägnanz übertrifft. Erst aus dieser Tatsache schöpft die Forderung einer Literaturgeschichte als Problemgeschichte den tieferen Grund ihrer Berechtigung".

Die Kunst an Konzentration, Klarheit und Sinnprägnanz dem realen Leben überlegen — ein jüngeres Geschlecht steht teils offen verneinend, teils mit schwerem Zweifel dieser neu formulierten Ideologie der klassizistischen Literaturepoche gegenüber. Das Heil scheint ihm einzig in einer doppelten Ausweitung der Ausgangsebene zu liegen: in der Erhöhung der Diltheyschen Psychologie zur klaren Metaphysik, anderseits in der fortschreitenden Verbreiterung der stofflichen Basis, wie sie heute — nur exemplarisch gesprochen — durch Zone um Zone in Josef Nadlers Stammestheorie, in der Anwendung soziologischer, stilgeschichtlicher Gesichtspunkte, in der seelischen Entblößung entlegener Kultureinheiten (Gotik, Barock) im Gang ist. Da auf diesen Seiten keine vollständige Durchmusterung der heute lebendigen Tendenzen geplant ist, können diese grundsätzlichen Andeutungen genügen. Nur darauf ist noch hinzuweisen, daß allerdings auch diese neueren Prinzipien der Gefahr der Vergötzung, des tyrannischen Dogmatismus unterstehen. Sie ist stellenweise bereits akut geworden, womit denn einmal mehr bewiesen wäre, daß sich auch die Geschichte der Literaturwissenschaft durch Extreme fortbewegt, die eine unentrinnbare Notwendigkeit hervorgerufen hat. So gewiß es uns heute erscheint, daß nur aus der Synthese aller denkbaren Gesichtspunkte ein Verfahren resultiert, dem das Zeugnis eines wahrhaften Optimums zuzusprechen wäre: diese lebendige Vereinigung ist erst in seltenen Ansätzen der Realität entgegengeführt und lebt noch als Forderung in der getrennten Existenz der Fragen weiter, die sich erst einmal ausschweifend selbst genießen müssen, bevor sie zu einer Vermählung bereit sind. Denn schließlich sind im Bild der zeitgenössischen Forschung ja nicht nur diese hybriden neuen Theoreme, sondern auch immer noch die der so leichthin als abgetan erklärten früheren Generationen mitten in der Auswirkung begriffen.

VI.

Fassen wir nach all dem die Situation, in der sich heute der Literarhistoriker als geisteswissenschaftlicher Porträtist des Dichters befindet, konkret ins Auge. Zwei Möglichkeiten sind ihm gleich am Beginn seines Unterfangens zur Wahl gestellt und durch eine reiche Fülle von Vorbildern aus der Geschichte der Disziplin als fruchtbar erwiesen: er „kann" von den Werken oder vom Dichter aus seine Aufgabe zu lösen versuchen. Tut er das erste, so begibt er sich zum vornherein in das Labyrinth der geistes- und formgeschichtlichen Entwicklungszusammenhänge, im zweiten Fall in den Bannkreis der Begriffe Individualität, Schöpfertum, Entwicklung, transzendentales Ich. Dort droht ihm die Einheit der genialen Gestalt, hier das Geheimnis der gestalteten Schöpfungen ins Unfaßbare zu entweichen. Es ist klar, daß der Standpunkt, der sich von Fall zu Fall aufnötigt (und der ja in Wahrheit nie durch freie Wahl gewonnen wird), auch durch das Thema selbst bedingt ist. Die Wahl des Stoffes ist, zum mindesten in den Leistungen von Rang, immer in hohem Maß zugleich die Wahl der Methode. Eine Monographie über Grimmelshausen wird schon durch den Mangel an biographischem Detail auf die Interpretation der Werke verwiesen. Emil Ermatinger ist diesen Weg für den „Simplizissimus" gegangen, nachdem er in seiner Bearbeitung von Baechtolds „Gottfried Keller" eine durch generationenlange Vorarbeit ermöglichte Verbindung von äußerer Biographie und geisteshistorisch-ästhetischer Deutung, in der „Deutschen Lyrik seit Herder" die ideengeschichtliche Bahn einer Gattung gegeben hatte. Und desselben Verfassers „Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung" ist die Monographie einer geistesgeschichtlichen Epoche, in der die dichterischen Individuen lediglich als symbolische Exponenten einer geistigen Entwicklung erscheinen.

E. R. Curtius' „Balzac" ist gleichfalls eine systematisch orientierte Monographie, deren einzelne Kapitel („Magie", „Gesellschaft", „Religion" usw.) auf immer neuen geistesgeschichtlichen Wegen zu den Problemstellungen des Dichters hinleiten und dabei jeweils auf seine repräsentativen Werke treffen. Es ist keine Frage, daß sich auch dieses Verfahren eher am Ende als am Beginn der wissenschaftlichen Bemühung um einen Dichter ergeben wird, daß es zum mindesten eine intensive philologische Beschäftigung mit ihm voraussetzt, die vom entschiedenen Geisteshistoriker nicht übergangen, nur überwunden werden darf. Wenn es heute mit seiner Tragweite und Ergiebigkeit im Mittelpunkt des Interesses steht, so spricht auch dieser Umstand nicht zuletzt

für die Solidität der stofflichen Grundlagen, die der heutigen Forschergeneration von der philologisch eingestellten hinterlassen worden sind. Die Fälle, wo diese textkritische und biographische Bereinigung eines bedeutenden dichterischen Vermächtnisses noch aussteht, sind zur Seltenheit geworden. Dort aber, wo sie vorliegen, erkennt man mühelos die methodische Bedingtheit der literaturwissenschaftlichen Werke, die nach einer inneren Gesetzlichkeit auf die absolute Dichtung folgen. In der Wissenschaft wird die historisch orientierte Biographie als Gefäß für die Dokumente angesichts jedes Dichters zuerst gefordert sein. Aber sie wird auch ohnedies immer zuerst geschrieben werden und den Charakter des die Ideen nur andeutenden Vorspiels nie verlieren.

Der heutige Stand der Gotthelf-Forschung ist geeignet, diese Tatsachen ins Licht zu setzen. Besondere Voraussetzungen — engste Bindung an einen schwer zugänglichen Dialekt und Kulturkreis, dazu die ebenso hilflose wie täuschende Vorstellung vom „Volksschriftsteller" — haben hier eines der größten Genies im Bereich deutscher Dichtung im Schatten der Wesensverkanntheit gelassen. Die Leistung, die unsere Zeit an ihm zu vollbringen hat, ist zunächst noch die reine Materialbearbeitung, deren Schwierigkeiten ans Ungeheure grenzen und einen unermüdlichen Forscherwillen — es ist der Rudolf Hunzikers — für sich verbrauchen. Der biographische Stoff ist in den fleißig sammelnden und wohlwollend lobenden, einer tieferen Erkenntnis aber nur schrittweise entgegenreifenden Arbeiten von Manuel, Muret, Hunziker und im Apparat der spät veranstalteten kritischen Gesamtausgabe zur Darstellung gebracht. Briefe und Tagebücher sind noch nicht endgültig ediert, teilweise erst in den Handschriften zu erreichen. Das ästhetische Urteil, auch das der genannten Biographen, wird immer noch durch die berühmten Rezensionen beherrscht, mit denen vor bald hundert Jahren der junge Gottfried Keller sich eines übermächtigen Kunsteindrucks und des politischen Erzfeindes erwehrte ... kurz: ein Adolf Bartels, der vor Jahrzehnten Gotthelf in einem tendenziösen Buch für den Heimatschutz in der Dichtung reklamierte, ist noch jetzt ein beachtenswerter Name innerhalb dieses Schrifttums. Es fehlt nicht an zerstreuten Aufsätzen und Hinweisen, die an ihrem Ort ein höher geartetes Bild Gotthelfs skizzieren. Die Umwertung des allgemeinen Urteils kann aber nur einer umfassenden Monographie vorbehalten sein.

Wird diese nun die biographische Chronologie zugrunde legen? Dies stünde der geistesgeschichtlichen Durchleuchtung, die sie zuerst anstrebt, sinnlos im Wege. Wird sie nur Interpretation der Werke sein? Auch der biographische Stoff ist hier, dem populären Anschein entgegen, mit

Energien metaphysischen Ursprungs geladen. Soll der Charakter dieser Dichtungen entwicklungs-, stammesgeschichtlich abgeleitet werden? Dies wird notwendig, aber nicht die einzig ertragreiche Methode sein, um die einzigartige Macht der Persönlichkeit, die gerade hier entscheidend hervortritt, würdig zur Geltung zu bringen. Es handelt sich ja vielmehr darum, den Dichter und sein Werk von dem Druck der biederen Rechtschaffenheit, der auf ihnen lastet, zu erlösen. Nur eine Verbindung aller dieser Gesichtspunkte und die Anwendung jener weiteren, die sich unmittelbar aus der Begegnung mit Gotthelf und seiner Stellung im Bewußtsein der Nachwelt ergeben, kann zum Ziel führen. In Wahrheit erzwingt sich ja jede schöpferische Gewalt eine neue Modifikation und Verschmelzung der Methoden, und es hängt jeweils von Art, Dauer und Intensität der von ihr ausgegangenen Wirkungen ab, welche Kombination sich unvermeidlich einstellt. Bei der über halb Europa verbreiteten Beliebtheit, die dieser Dichter selbst noch erlebte, ließe sich übrigens jene Reihenfolge der Bildnisse, die er in den Zeitgenossen von sich hervorrief, besonders klar verfolgen. Der soziale Empörer, der Sammler und Verwerter folkloristischer Kuriosa, der derbe Unterhalter, der politische Agitator, der theologische Außenseiter, der Verherrlicher der Heimat, der literarische Dilettant, der von wenigen geahnte und dann vorzugsweise als Shakespeare oder Homer des Dorfes gepriesene Genius figurieren hauptsächlich in dieser Galerie und sind dem Urbild teilweise selbst noch zu Gesicht gekommen. Sein wahres Antlitz liegt weit hinter diesen fast zahllosen Einzelprojektionen, die von Gotthelf, wo sie ihm begegneten, entweder mit Schweigen oder mit Antworten hingenommen wurden, die selbst wieder der eingeweihten Erklärung bedürfen. Die Komplikationen aufzuzählen, die diese Aufgabe überdies erschweren, ist hier nicht der Ort. Es genügt zu wissen, daß der Forschung in Gotthelf einer der größten und schwierigsten Gegenstände aufbewahrt ist, ein Wirrsal von Werken und Wirkungen, Mißgeschicken der Texte und Mißurteilen ihrer Leser, das einen wahren Brennpunkt für die Anwendung moderner Methoden darstellt. Umfassende Untersuchung der politischen, ethnologischen, literarischen, geistesgeschichtlichen Zusammenhänge wird da unerläßlich sein, gleich wichtig aber das Wissen um die elementare Größe des künstlerischen Ausdrucksvermögens, um die dämonische Kraft des Charakters, die in Bitzius am Werk waren.

Der Weg zur tieferen Erfassung eines so komplexen Vermächtnisses führt ohne Frage über das Symbol. Es muß in solchem Falle das tiefste Bestreben des Porträtisten sein, daß er in den Werken, in den bio-

graphischen Dokumenten nach jenen Werten sucht, die nicht nur die oben aufgezählten Sonderbedürfnisse des Lesers befriedigen, sondern unverkennbar allgemeine Geltung für den Charakter des Menschen, für das Verfahren des Künstlers haben. Diese Zusammenfassung des biographischen Materials zu wesentlichen menschlichen und geistigen Bezügen war schon Diltheys Tat. Aber seine „realpsychologische" Haltung deckt sich nur noch zum Teil mit der unsern, die über den Bannkreis der Psychologie, der Philosophie hinaus auf die wenn irgendwo, so bei der dichterischen Persönlichkeit zur Diskussion gestellten metaphysischen Verknüpfungen abzielt. Sie sind beispielsweise für Gotthelf schon durch sein Priestertum unausweichlich gegeben. Ja der Begriff der Poesie selber wird uns im Angesicht jeder wahrhaft genialen Begabung und ihrer nie fehlenden „Defekte" zum so neuartig verhüllten Problem, daß uns auch die klassizistische Ästhetik des abgelaufenen Jahrhunderts keine volle Aufklärung erhoffen läßt. Der Horizont der Empirie hat sich seither ins fast Unabsehbare erweitert.

Die Anekdote (ta anékdota: ursprünglich die nicht herausgegebenen, absichtlich unterschlagenen Schriftwerke eines Autors, dann die bloß mündlich überlieferten Aussprüche oder Erlebnisse, die von den Historikern übersehen oder der Berücksichtigung nicht für wert gehalten wurden) ist im biographischen Bereich der eigentliche Träger der Symbolik. Sie zeugt, wenn auch schwach und meist durch die Augen Dritter gesehen, von der sagen- oder mythenbildenden Kraft der Persönlichkeit. Sie gibt nur den Charakter, nicht die geschichtliche Wirksamkeit des Helden wieder. Aber sie ist getränkt von der höheren Notwendigkeit, die das Werk mit der Individualität verbindet, und bildet die Brücke von dieser zu jenem hinüber. Innerhalb der Werke wird die Gruppe der tragenden Symbole hervorzuheben sein, die von der höchsten Energie des Dichters selber gebildet sind und als bleibender Ausdruck seines Weltgefühls in Verwandlung immer wiederkehren. Damit ist die Grundlage einer symbolischen Biographie geschaffen, der ein gleich brennendes Interesse am Material wie an den Ideen innewohnt und die davor bewahrt ist, in Kompilation zu versanden oder umgekehrt ihren Gegenstand zu mystifizieren. Sie wird auch nicht genötigt sein, ihren Kapiteln einen Abschnitt „Der Dichter im Privatleben" oder „Des Dichters Weltanschauung" anzufügen, wie es die Werke der historischen Schule taten, denn sie wird imstande sein, in allem die inwohnende Symbolik der stofflichen Überlieferung würdig aufzudecken. Sie wird — seltenster Fall — ein Gefühl für die Würde, den Sinn der Widersprüche im lebendigen Menschen haben, der ja niemals eine starre Ein-

heit, sondern ein Gemisch aus Licht und Dunkel, Kraft und Schwäche ist. Sie wird die Idealisierung als einen höheren Unfug, als die wahrhafte Todesgefahr für ihr Bildnis betrachten. Sie wird in symbolischer Realistik die „Geschichte einer Seele" niederlegen, wie ein Kleist sie von sich selber schrieb und als unentbehrlich für das Verständnis seiner Werke bezeichnete, während ein Dilthey sich doch wohl eher die Geschichte eines Geistes vornahm.

Alles verstehen zu wollen, ist in der Wissenschaft das Kriterium des Dilettantismus. Die Geschichte der Biographie ist überreich an Beispielen für die verheerende Wirkung dieses falschen Prinzips. Es hat noch in jeder Epoche zu Unternehmungen geführt, in denen methodische Grundsätze von relativer Gültigkeit ins Absurde oder doch zu Vergewaltigungen weitergetrieben wurden. Dichtung, Kunst überhaupt ist nicht ein Stoffbereich, ein Sektor des Wissenschaftsbetriebs wie irgendein anderer, sondern eine seelische Verfassung, eine jener Grundhaltungen, mit denen der Mensch sein Dasein entgegennimmt, zu denen gleichgeordnet etwa die Haltung des Liebenden, des Tätigen, des Denkenden usw. gehören. Ihre Erkenntnis ist nicht Sache der Psychologie, es gibt in ihrer Welt kein Innen und Außen, kein Vor und Nach, keine Kausalität. Mit der Person des Dichters ist kein menschlicher Sonderfall, sondern das Dasein selber in einer seiner ewigen Erscheinungsformen gegeben. Demnach wird jeder Versuch, sie auf eine psychologische, soziologische, philosophische Formel festzulegen, nicht das innerste Geheimnis, die wahre Existenzsorge des dichterischen Menschen treffen. Unschätzbar, mit Josef Nadler zu wissen, aus welchem Erd- und Blutreich ein Schiller, ein Brentano entsprang — aber diese überraschende, oft bewundernswerte Differenzierung des alten Determinismus hält nur etwas näher vor der Geburtsstelle des Schöpfertums inne. Überaus fein unterscheidend die Typisierung, die Fritz Strich an dem stilistischen Bestand der deutschen Klassik und Romantik vorgenommen hat — sie ist jedoch nachträglich von der Literatur abgezogen. Hier ist in Verkleidung noch immer der Übermut der Comteschen Schule und ihres „Savoir pour prévoir", die Hybris Hegels am Werk, die alle die Gesetzmäßigkeit der Logik auf das Seelische übertrugen. Keine Bemühung um das Wesen des Dichters kann zum tieferen Verständnis führen, die seine Erscheinung in logische oder empirische Regeln einzuzwängen sucht, statt sie als das Unberechenbare an sich aufzufassen. Sie kann, sie muß tief in Bedingtheiten der Rasse, des Stils, der Sprache, der Staatlichkeit und anderer Kollektivmächte verhaftet sein, aber diese Verankerung enthält nur bei den untergeordneten Erscheinungen die ganze

Bedeutung. Wo sie in der Darstellung überwiegt, liegt verhängnisvolle Begriffsvergötzung vor, die den schwer faßlichen Schatten der genialen Seele schon verscheucht, indem sie ihn beschwört.

Es ist nicht anders: die Frage nach der Geschichte und der grundsätzlichen Möglichkeit des literaturwissenschaftlichen Porträts endigt bei dem Schauspiel eines unauflöslichen Antagonismus. Es liegt in der Aufgabe selbst, die hier gestellt ist, daß ein subjektiver Faktor schließlich nicht auszuscheiden ist, wo lebendige Intensität der Charakterisierung erreicht werden soll. Diese Bildnisse sind, geistesgeschichtlich betrachtet, selber die Höhepunkte der Wirkung, welche die Dichter in der Mit- und Nachwelt verursachen. Man kann darüber diskutieren, ob dies viel oder wenig sei — gewiß ist, daß man dabei über den Sinn der Literaturwissenschaft als solcher diskutiert. So wenig wir mehr die schöpferische Individualität von der Lebensgemeinschaft, in die sie hineingeboren wurde, abzusondern, ihr ein vom Gang der Geschichte unabhängiges Sein zuzusprechen vermögen, so wenig sind wir auch in der Lage, ihren wissenschaftlichen Betrachter von dem vitalen Zusammenhang, den jeder Schöpfer zentral beherrscht, als einzigen auszunehmen. Die Vision der großen Persönlichkeit (auch der forschenden) und das Problem ihrer Darstellung (und ihres Darstellens) hat sich für uns gänzlich in diese gesteigerte Urbewegung alles Lebendigen, in einen Wirbel aufzehrender und zugleich ausstoßender Gewalten aufgelöst.

Bewegung aber ist auf die Ebene des ruhenden Bildes nicht anders übertragbar als durch das Symbol. Das Individuum ist, mit andern Worten, nach Anlage und Auswirkung unendlich und deshalb in Begriffe nicht zu fassen. Seine handgreifliche Sonderexistenz ist nichts als eine Illusion, die gerade von der schöpferisch gestimmten Persönlichkeit nicht geteilt wird. Das Dauernde, Bindende in ihr ist umgekehrt die Einheit der Formgebung. Sie hebt den Genius über die Menge der Obskuren hinaus, sie ist der überbegriffliche Zusammenhang, durch dessen Gnade etwa die Gestalt Goethes sich sonnengleich durch den Wandel der Kulturepochen fortbewegte, so daß diese als Epochen ihres eigenen Daseins in der Zeit anzusprechen sind. Nie wird es auf dem Weg der Kausation zu begründen sein, wie der Dichter der Leipziger Anakreontik zum Verfasser des „Götz", dieser wieder zum Autor der „Iphigenie" wurde. Isolierung des Heros leugnet hier den unermeßlichen Zustrom an Substanz und Kraft, der ihm von „außen" zuteil wurde, Pragmatismus die gleich unermeßliche individuelle Energie, die diese Nahrung aufnahm und verwandelte. Es ist aber nicht nur dieser doppelte, es ist ein unendlich vielseitiger und vielartiger Lebensprozeß,

der sich hier abspielt. Und er entflieht vollends in eine höhere Potenz, in die undurchschaubare Irrationalität durch die fortwährende Verwandlung, die dabei mit allen beteiligten Mächten vor sich geht. So ist der Schaffende wie ein im Schwimmen brennender Scheiterhaufen inmitten eines ruhelosen Ozeans. Seine menschliche und ideelle Richtung ist kaum für Augenblicke, die aber nicht die aufschlußreichen sind, eindeutig festgelegt, sondern die Resultante eines rational nicht feststellbaren Kräftespiels. Simple Addition der unter sich wesensverschiedenen Bewegungen hilft da so wenig wie Konzentration der Aufmerksamkeit auf eine unter den vieltausend Vibrationen, die solches Leben erzeugen.

Es ist, um es zu wiederholen, das Schicksal der Literaturwissenschaft, daß sie in den Sturm dieser Strömungen mitfortgerissen wird, wenn sie sich rückhaltlos an den Gegenstand ihrer Erkenntnis preisgibt. Je feiner ihre Organe für die Erfassung des Irrationalen im schöpferischen Menschen, desto rascher wird sie zunächst vom sicheren Ufer der Begrifflichkeit abgetrieben, von dem sie ursprünglich ausgeht. Je tiefer sie die Lebensbeziehungen einer großen Gestalt durchforscht, um so weiter begibt sie sich zugleich in das Getümmel der geringeren Talente hinaus, an denen die Zwecke und Grenzen der Epoche leichter erkennbar sind. Auf diesem Wege hat sich Nadlers „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ unwiderruflich von der Oligarchie der Dichtergottheiten, wie Gundolf sie verteidigt, hinwegverloren, um dem Gewühl der Skribenten, dem Getöse der allgemeinen Literatur den blutgeborenen, zwanghaften Grundton der Epochen abzulauschen. Auch diese Entfernung vom Bezirk der Ideengeschichte in die „geopolitische“ Auffassung ist eine Reaktion, in ihrer Einseitigkeit übrigens zu Entdeckungen besonderer Art berufen und unzweifelhaft an ein individuelles Temperament gebunden, wie jeder Leser des Werkes gewiß gespürt hat. Die lose äußerliche Verknüpfung der Persönlichkeiten, die den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts eigentümlich war, ist hier tatsächlich zugunsten eines immanenten Zusammenhangs aufgehoben. Die einzelnen Dichtergestalten (auf weite Strecken erscheinen sie allerdings nur als ein Gestiebe von Titeln und Namen) sind in eine Ebene der Betrachtung einbezogen, aber diese ist, genauer betrachtet, nicht mehr die Ebene der Dichtung. Das künstlerische Ringen bleibt außerhalb der virtuos gezogenen Längs- und Querschnitte durch die Kulturgeschichte, es liefert in seinen Ergebnissen nur den Rohstoff für eine diesseits der Dichtung verlaufende kulturpsychologische Untersuchung. Der Enthusiasmus gilt weder dem einzelnen Dichter noch dem einzelnen Werk, sondern der geschichtskonstruktiven These als solcher. Die

Leistungen oder Gestalten sind nur zur Hälfte oder zum Teil, oft bloß punktuell vom Licht der Erkenntnis angeleuchtet, das hier durch die Perspektiven der Geschichte getragen wird. Die Individualität versinkt bis zur Unscheinbarkeit in einem aus der Vogelschau aufgefangenen Entwicklungsgang der Landschaften und Jahrhunderte. Das Denkwürdige an seinem Anblick ist aber der Umstand, daß er die Poesie und ihre Träger nicht durch eine begrifflich empfangene Dialektik relativiert zeigt, sondern durch eine ungeheure Häufung des literaturgeschichtlichen Materials und der stofflichen Bezüge. Darin liegt doch wohl die Gewähr, daß das Prinzip der Sauer-Nadlerschen Betrachtung nicht wie ein lichtscheuer Vampyr an die eminent persönlich bestimmte Leistung ihrer Begründer gebunden bleiben wird, sondern einer Auswertung für die kommende Synthese der Ausgangspunkte fähig ist.

Das Werk Nadlers steht nicht nur dank seiner Methode fremdartig im Bild der modernen Literaturwissenschaft. Fast ebenso erstaunlich wirkt an ihm die Entschlossenheit zur Gesamtdarstellung der Literaturgeschichte, die in unserer Epoche wie ein Erbstück aus vergangener Zeit anmutet. Damit ist ausgesprochen, daß heute nicht diese extensiv-monumentale Aufgabe im Mittelpunkt des Forschungsinteresses steht. Die Monographie, die Darstellung einzelner Stilepochen, die Geschichte und Systematik einzelner Gattungen sind in der Tat die bevorzugten Themen der letztvergangenen Jahrzehnte gewesen, im scharfen Gegensatz zur Zeit der positivistischen Doktrin, die außer den großen Werken der Führer eine Fülle von Literaturgeschichten für den bürgerlichen Hausgebrauch hervorgebracht hat. Die rasch als nichtig entlarvten Wertungen jener populären Handbücher stehen noch wie eine niedrige Trübnis am Horizont der Vergangenheit. Die entscheidenden Anregungen sind seither fast ohne Ausnahme von den in speziellem Rahmen gehaltenen Werken ausgegangen. Für die Gegenwart aber darf gesagt werden, daß sie in ihren wesentlichen Arbeiten nahezu ausschließlich auf die Monographie gerichtet ist. Der Glaube an den Sinn einer Gesamtdarstellung ist in dem heutigen Geschlecht in hohem Maß verloren. Statt dessen ringt es mit Gestalten und Problemen, die es in jener Epoche der Universalgeschichten hauptsächlich durch Lücken bezeichnet sieht. Seit dem Ende des Krieges ist diese Entwicklung vollends zum unmißverständlichen Zustand gediehen. Das bedeutet nichts anderes, als daß die Erörterung der literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe, die ja auch in einer dichten Folge systematischer Untersuchungen vor sich geht, die größte Aufmerksamkeit beansprucht. Denn in neuerer Zeit ist vorwiegend auf dem Boden des Einzelporträts (sowohl des Individuums

wie der Epoche) das Fundament der Methoden errichtet worden, so daß das Nebeneinander von Monographie und grundsätzlicher Auseinandersetzung über Ziele und Methoden der Literaturwissenschaft nicht auf Zufall beruht.

Das Überwiegen der Einzelcharakteristik steht vielmehr in direkter Abhängigkeit von jener methodischen Selbstbesinnung. In wechselseitiger Befruchtung haben während der letzten Jahrzehnte bald Porträtisten, bald Theoretiker die Grundbegriffe der Biographie in einem Maß bereichert, das auf dem Gebiet der makroskopischen Geschichtschreibung nicht im entferntesten erreicht ist. Die moderne Entwicklung der Philosophie zur Psychologie, zur Psychoanalyse und zur Wiedergeburt der Metaphysik liegt ohne Zweifel diesem Tatbestand zugrunde. Die Auffassung der schöpferischen Individualität ist durch sie zum Mittelpunkt der Spekulation geworden und hat eine höchst folgenreiche Vertiefung erfahren, so daß sich die inneren Widerstände gegen die Forderung, die Gesamtgeschichte der deutschen Literatur neu zu schreiben, noch beständig vermehren. Es ist für uns erwiesen, daß die großen Konzeptionen dieser Art, vor allem die Werke von Scherer und Gervinus, aus einer stark ausgeprägten kulturpolitischen und organisatorischen Absicht entstanden sind. In Übereinstimmung mit der geistigen Richtung ihrer Verfasser suchten sie die Größe der dichterischen Überlieferung in einem kolossalen Triumphzug idealer deutscher Gestalten aufzuzeigen. Diese Tendenz ist in unserer Epoche nicht mehr herrschend vorhanden. Statt in die Breite strebt sie mit aller Leidenschaft in die Tiefe und ist imstande, sich ohne Vorbehalte und Seitenblicke in das einzelne Stilphänomen, in die geniale Gestalt zu versenken, weil sie hier die Geheimnisse der Formwerdung zu finden und zu durchdringen glaubt.

Der geistesgeschichtliche Reichtum, den sie dabei aus ihren Schächten zutage fördert, läßt sie den Gedanken an eine allgemeine Darstellung beinahe vergessen. Vielleicht ist ihr mit dem Interesse für einmal auch die Fähigkeit zur Lösung dieser stofflich anspruchsvollsten Aufgabe abhanden gekommen. Sie sieht etwa die Gestalten Goethes, Hölderlins, Kleists, Jean Pauls, um nur diese zu nennen, in einer so bedeutenden Veränderung begriffen, daß kaum ein Bedürfnis besteht, sie heute schon in ein Gesamtbild der literarischen Geschichte einzufügen. Der Dienst an ihrer säkularen Wandlung ersetzt vielmehr geradezu die Betrachtung der allgemeinen historischen Entwicklung mit der Fülle ihrer sekundären Figuren, aus ihm gewinnt die Forschung das Ethos des sinnvollen Tuns, das jene Früheren aus dem Entschluß zu ihren repräsentativen Rund-

gemälden zogen. Es ist eine neue Leidenschaft der Auseinandersetzung mit den großen individuellen Werten der Tradition wirksam geworden, die gerade aus dem Blick in die Relativität des Individuums ihre Kraft erhielt. Die Sätze der „Farbenlehre": „Daß die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unseren Tagen wohl kein Zweifel übriggeblieben. Eine solche Notwendigkeit entsteht aber nicht daher, weil viel Geschriebenes nachentdeckt wurde, sondern weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt wird, von denen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen läßt" — diese Sätze mögen den tieferen Sinn der gegenwärtigen Lage umschreiben. Es mag zutreffen, daß die Hinwendung zur Monographie das nähere oder fernere Vorspiel zu einer neuen Bevorzugung der allgemeinen Dichtungsgeschichte darstellt. Sie wird ihrerseits, das ist schon heute gewiß, von unabsehbar andern Prämissen aus geschehen, als sie dem 19. Jahrhundert eigen waren. Aber noch sind von der Monographie bei weitem nicht alle tragenden Blöcke eines solchen bergenden Gebäudes geliefert worden.

Diese Feststellungen bedürfen indes noch einer weitern Interpretation. Sie deuten auf einen inneren Zusammenhang des wissenschaftlichen Bemühens mit dem Erleben der Zeit, den zu erkennen und fruchtbar zu gestalten zu den wesentlichen Aufgaben der heutigen Forschung gehört. Die Dichtung, wie auch die Wissenschaft von der Poesie, besitzt in dieser Verbindung mit dem geschichtlichen Leben der eigenen Epoche ihre vornehmste Tradition, die nur in Zeiten der Entartung oder der Schicksallosigkeit vergessen werden kann. So ist auch das Ringen der modernen Literaturwissenschaft um die Gestaltungsfragen der Biographie ein Ausdruck des Kampfes um die neue Sinngebung der menschlichen Existenz, der heute, nach kaum beschreiblichen politischen und wirtschaftlichen Katastrophen, die europäische Menschheit erschüttert. Der Glaube an die Würde des Individuums, die Frage nach der Art seiner Bindungen an die überpersönlichen Gesellschaftsgebilde, der Zweifel an dem Sinn ideell bestimmten Handelns und an der Möglichkeit eines schöpferischen Daseins: in diesen und vielen verwandten Formeln ist die Problematik des zeitgenössischen Menschen enthalten, vor dessen Augen maßgebende Formungen des öffentlichen und privaten Lebens, die das vergangene Jahrhundert besaß, zusammengebrochen sind oder täglich bedroht erscheinen.

Nicht die Ausbreitung einer prunkvollen Überlieferung zum Zweck der inneren und äußeren Repräsentation, sondern die fromm nach Erkenntnis und Beseelung begierige, einsame Begegnung mit der großen

Persönlichkeit ist einem solchen Geschlecht die ersehnte Erfüllung. Hier, nicht im lauten und schwer unterscheidbaren Gewimmel der Gesamtgeschichte, wo eine rückhaltlose Versenkung in die Individualität verwehrt ist, kann die Besinnung und Belehrung geschehen, die dem erschöpften menschlichen Wesen nottut und auch den innerlich gesegneten Fortgang der Wissenschaft ermöglicht. Im Wandel der Methoden aber, der für diese Situation zugleich charakteristisch ist, wiederholt sich ein Vorgang der modernen Geistesgeschichte, der nicht nur weite Nachbargebiete der Wissenschaft, sondern die Kunst unserer Zeit selber in Atem hält. Er entspringt aus einer tiefen Veränderung des Weltgefühls, die noch im Gang und deshalb keiner abschließenden Formel gefügig ist. Aber es ist gewiß, daß die Abkehr vom unkritischen Realismus der Geschichtsbetrachtung, das Verwelken der makroskopischen Konstruktionen, das Ringen um neue Kategorien zur Erfassung der Persönlichkeit aufs innigste mit der Umwälzung des Sehens, der Gestaltung zusammenhängen, die auch die Künste in dieser Zeit zum Bruch mit der Überlieferung getrieben haben. Diese Überlieferung geht in ihren Ursprüngen auf die Renaissance und den Humanismus zurück. Die Welt als ein Labyrinth von Perspektiven, als eine Walstatt der alles verschlingenden Dämonen Zeit und Raum scheint sich in den Abgrund des Gewesenen davonzuneigen. Erst an zerstreuten Stellen taucht aus diesem Getümmel vergehender und werdender Bildungen in neuer Gestalt das alte, immer unbesieglichere Rätsel auf: der beseelte Mensch, mit einem verwandelten Antlitz begabt auch er, das aber erst zu den Hoffnungsgesichten, nicht zum unverlierbaren Besitz der tief bewegten Welt gehört.

PSYCHOLOGIE UND DICHTUNG.

Von C. G. JUNG.

Es ist ohne weiteres klar, daß die Psychologie — als Wissenschaft der seelischen Vorgänge — mit der Literaturwissenschaft in Beziehung gesetzt werden kann. Die Seele ist die Mutter und das Gefäß aller Wissenschaften sowohl wie jeglichen Kunstwerkes. Die Wissenschaft von der Seele sollte demgemäß imstande sein, die psychologische Struktur des Kunstwerkes einerseits und die psychologischen Bedingungen des künstlerisch schöpferischen Menschen andererseits aufzuzeigen und zu erklären. Diese beiden Aufgaben sind von grundverschiedener Natur: in ersterm Falle handelt es sich um ein „absichtlich" gestaltetes Produkt komplizierter seelischer Tätigkeiten, in letzterm aber betrifft es den seelischen Apparat selber. In ersterm Falle ist das Objekt der psychologischen Analyse und Deutung das fest umschriebene, konkrete Kunstwerk, in letzterm aber der lebendig-schöpferische Mensch in der allerindividuellsten Form der einmaligen Persönlichkeit. Trotzdem beide Objekte in intimstem Zusammenhang und in unauflösbarer Wechselwirkung stehen, so kann doch das Eine das Andere nicht erklären. Gewiß ist es möglich, Rückschlüsse vom Einen aufs Andere zu ziehen, jedoch sind diese Schlüsse niemals zwingend. Sie sind und bleiben auch im besten Falle Wahrscheinlichkeiten oder glückliche Aperçus. Goethes besonderes Verhältnis zu seiner Mutter läßt uns zwar etwas merken, wenn wir Faustens Ausruf vernehmen: „Die Mütter — Mütter, 's klingt so wunderlich!" Aber es gelingt uns nicht, einzusehen, wieso aus der Bindung an die Mutter gerade ein „Faust" hervorgehen soll, obschon uns tiefste Ahnung sagt, daß im Menschen Goethe diese Beziehung irgendwie bestand. Auch können wir umgekehrt aus dem „Ringe der Nibelungen" unmöglich die Tatsache erkennen oder gar zwingend ableiten, daß Wagner Neigungen zum weiblichen Transvestiten hatte, obschon auch hier geheime Wege vom Heroischen der Nibelungen zum krankhaft Weiblichen im Menschen Wagner führen.

Der gegenwärtige Stand der psychologischen Wissenschaft, die — beiläufig gesagt — die jüngste aller Wissenschaften ist — erlaubt es keinesfalls, strikte Kausalzusammenhänge in diesem Gebiet aufzustellen, was sie als Wissenschaft eigentlich tun müßte. Sichere Kausalitäten ergibt die Psychologie nur im Gebiete der semipsychologischen Instinkte und Reflexe. Wo aber das eigentliche Leben der Seele anfängt, nämlich im Komplexen, da muß sie sich damit begnügen, weitläufige Gemälde der

Geschehnisse und farbige Bilder der wunderlichen und übermenschlich kunstvollen Gewebe auszumalen, wobei sie darauf zu verzichten hat, auch nur einen einzigen Vorgang als „notwendig" zu bezeichnen. Wäre dem nicht so, und könnte die Psychologie sichere Kausalitäten im Kunstwerk und im Kunstschaffen aufzeigen, so wäre die ganze Kunstwissenschaft ihres eigenen Bodens beraubt und fiele der Psychologie als eine bloße Spezialität anheim. Trotzdem die Psychologie ihren Anspruch, die Kausalität der komplexen Vorgänge zu erforschen und festzustellen, nie aufgeben darf, ohne auf sich selbst zu verzichten, so wird ihr die Erfüllung dieses Anspruches doch nie zuteil werden, weil das irrationale Schöpferische, das gerade in der Kunst am allerdeutlichsten hervortritt, letztlich aller rationalisierenden Bemühungen spotten wird. Alle bloßen Abläufe mögen kausal erklärt werden, das Schöpferische aber, als das absolute Gegenteil des bloßen Ablaufes, wird sich menschlicher Erkenntnis auf ewig verschließen. Es wird sich immer nur in seinem Erscheinen beschreiben, und es wird sich ahnen, aber nicht greifen lassen. Kunstwissenschaft und Psychologie werden aufeinander angewiesen sein, und das Prinzip der einen wird das Prinzip der andern nicht aufheben. Prinzip der Psychologie ist, das gegebene Psychische als ein Ableitbares erscheinen zu lassen, Prinzip der Kunstwissenschaft ist es, das Psychische als ein schlechthin Seiendes zu betrachten, ob es sich nun um das Kunstwerk oder um den Künstler handelt. Beide Prinzipien sind gültig trotz ihrer Relativität.

I. Teil.

DAS KUNSTWERK.

Die psychologische Betrachtung des literarischen Kunstwerkes ist, entsprechend ihrer prinzipiellen Einstellung, von der literaturwissenschaftlichen Weise verschieden. Die für die letztere ausschlaggebenden Werte und Bedeutungen können für erstere sozusagen belanglos sein, ja literarische Werke von höchst zweifelhaftem Wert erscheinen oft dem Psychologen als überaus interessant. Der sog. psychologische Roman z. B. bietet dem Psychologen längst nicht das, was die literarische Betrachtungsweise davon erwartet. Der psychologische Roman, als ein in sich geschlossenes Ganzes betrachtet, erklärt sich selbst, er ist sozusagen seine eigene Psychologie, welche der Psychologe höchstens noch zu ergänzen oder zu kritisieren hätte, womit allerdings die höchst wichtige Frage, wieso gerade dieser Autor zu diesem Roman kommt, noch nicht beantwortet ist. Dieses Problem aber soll uns erst im zweiten Teil dieser Abhandlung beschäftigen.

Umgekehrt gewährt der nicht psychologische Roman im allgemeinen bessere psychologische Möglichkeiten, da die nicht psychologische Absicht des Autors keine bestimmte Psychologie seiner Figuren vorwegnimmt und dadurch der Analyse und Deutung nicht nur Raum läßt, sondern durch Schilderung ihr noch entgegenkommt. Gute Beispiele hierfür sind die Romane Benoîts und die englischen „fiction stories" im Stile Rider Haggards, die über Conan Doyle zum beliebtesten literarischen Massenartikel, zum Detektivroman führen. Der größte amerikanische Roman, Melvilles „Moby Dick", gehört ebenfalls hierher.

Die spannende Tatsachenschilderung, die auf psychologische Erörterung anscheinend ganz verzichtet, ist gerade für den Psychologen von größtem Interesse, denn die ganze Erzählung baut sich auf vor einem unausgesprochenen psychologischen Hintergrund, der für den kritischen Blick um so reiner und ungemischter hervortritt, je mehr der Autor sich seiner Voraussetzung unbewußt ist. Im psychologischen Roman dagegen macht der Autor selber den Versuch, den seelischen Urstoff seines Kunstwerkes aus dem bloßen Geschehen in die Sphäre der psychologischen Erörterung und Durchleuchtung emporzuheben, wodurch der seelische Hintergrund oft bis zur Undurchsichtigkeit verdunkelt wird. Gerade aus Romanen dieser Art bezieht der Laie „Psychologie", während den Roman ersterer Art nur Psychologie tiefern Sinn zu geben vermag.

Was ich hier am Roman erläutere, ist ein psychologisches Prinzip, das die Grenzen dieser speziellen Form des literarischen Kunstwerkes beträchtlich überschreitet. Es macht sich auch in der Poesie bemerkbar, und im „Faust" scheidet es ersten und zweiten Teil. Die Liebestragödie erklärt sich selbst, der zweite Teil dagegen verlangt Deutungsarbeit. Dem ersten Teil vermöchte der Psychologe nichts beizufügen, was der Dichter nicht schon besser gesagt hätte, der zweite Teil hingegen mit seiner ungeheuern Phänomenologie hat die Gestaltungskraft des Dichters dermaßen aufgezehrt, daß sich nichts mehr von selbst erklärt, sondern fortschreitend von Vers zu Vers das Deutungsbedürfnis des Lesers herausgefordert wird. „Faust" verdeutlicht wohl am besten die beiden Extreme des literarischen Kunstwerkes in psychologischer Hinsicht.

Um der Klarheit willen möchte ich die eine als die *psychologische*, die andere aber als die *visionäre* Art des Schaffens bezeichnen. Die psychologische Art hat als Stoff einen Inhalt, der sich innerhalb der Reichweite des menschlichen Bewußtseins bewegt, also z. B. eine Lebenserfahrung, eine Erschütterung, ein Erlebnis der Leidenschaft, menschliches Schicksal überhaupt, dem allgemeinen Bewußtsein bekannt oder wenigstens erfühlbar. Dieser Stoff ist aufgenommen in die Seele des Dichters,

aus dem Alltäglichen zur Höhe seines Erlebens emporgehoben und so gestaltet, daß sein Ausdruck mit überzeugender Kraft das an sich Gewöhnliche und darum dumpf oder peinlich Gefühlte und darum auch Gescheute oder Übersehene in das hellste Bewußtsein des Hörers rückt und ihn damit zu höherer Klarheit und weiterer Menschlichkeit entrückt. Der Urstoff dieser Gestaltung entstammt der Sphäre des Menschen, seiner ewig sich wiederholenden Leiden und Freuden, er ist Inhalt des menschlichen Bewußtseins, in seiner dichterischen Gestaltung erklärt und verklärt. Der Dichter hat dem Psychologen jegliche Arbeit abgenommen. Oder soll der Psychologe ergründen, warum Faust sich in Gretchen verliebt? oder warum Gretchen zur Kindsmörderin wird? Es ist Menschenschicksal, millionenfach wiederholt bis zur gräßlichen Monotonie des Gerichtssaales und des Strafgesetzbuches — nichts ist dunkel geblieben, denn alles erklärt sich aus sich selber.

Auf dieser Linie bewegen sich zahllose literarische Produkte, der Liebes-, der Milieu-, der Familien-, der Kriminal- und der soziale Roman, das Lehrgedicht, die meisten lyrischen Gedichte, die Tragödie und das Lustspiel. Was immer auch ihre künstlerische Form sei, die Inhalte des psychologischen Kunstschaffens entstammen immer dem weiten Felde bewußter menschlicher Erfahrung, dem seelischen Vordergrund stärkster Erlebnisse. Darum nenne ich diese Art des Kunstschaffens auch „psychologisch", weil es überall innerhalb der Grenzen des psychologischen Versteh- und Erfaßbaren sich befindet. Vom Erlebnis bis zur Gestaltung verläuft alles Wesentliche im Gebiet durchschaubarer Psychologie. Selbst der irrationale Urstoff des Erlebnisses hat nichts Fremdartiges an sich — im Gegenteil, er ist das Urbekannte: die Leidenschaft und ihre Schicksale, die Schicksale und ihr Erleiden, die ewige Natur, ihre Schönheiten und ihre Schrecken.

Der Abgrund, der zwischen Faust 1. Teil und Faust 2. Teil sich auftut, trennt auch die *psychologische* Art des Kunstschaffens von der *visionären*. Hier kehrt sich alles um: der Stoff oder das Erlebnis, das der Gestaltung zum Inhalt wird, ist nichts Bekanntes, es ist von fremdartiger Wesenheit, von hintergründiger Natur, wie aus Abgründen vormenschlicher Zeitläufte oder wie aus Licht- oder Dunkelwelten übermenschlicher Natur stammend, ein Urerlebnis, dem menschliche Natur in Schwäche und Unbegreifen fast zu erliegen droht. Der Wert und die Wucht liegen auf der Ungeheuerlichkeit des Erlebnisses, das fremd und kalt aus zeitlosen Tiefen auftaucht, von schillernder, dämonisch-grotesker Art, menschliche Werte und schöne Form zersprengend, ein grausig-lächerlicher Knäuel des ewigen Chaos, ein „crimen laesae majestatis humanae", um mit

Nietzsche zu reden. Der verwirrende Anblick mächtigen und sinnlosen Geschehens, das die Reichweite menschlichen Fühlens und Begreifens auf allen Seiten überragt, fordert ganz anderes vom künstlerischen Schaffen, als das Vordergrundserlebnis. Dieses zerreißt nie den kosmischen Vorhang, es zersprengt nie die Grenzen des menschlich Möglichen, weshalb es auch trotz stärkster Erschütterung des Einzelnen doch willig in die Formen menschlicher Kunstgestaltung eingeht. Jenes aber zerreißt den Vorhang, auf den die Bilder des Kosmos gemalt sind, von unten bis oben und eröffnet einen Blick in unbegreifliche Tiefen des Ungewordenen, in anderen Welten? oder in Verdunkelungen des Geistes? oder in Ursprünge vormenschlicher Zeitalter? oder in Zukünfte ungeborener Geschlechter? Wir können diese Fragen weder bejahen noch verneinen.

„Gestaltung, Umgestaltung.
Des ew'gen Sinnes ew'ge Unterhaltung."

Urvision tritt uns entgegen im Hirt des Hermas, in Dante, in Faust 2. Teil, in Nietzsches Dionysischem Erlebnis, in Wagners Nibelungenring, in Spittelers Olympischem Frühling, in William Blakes Dichtung, in der „Ipnerotomachia" des Mönchs Francesco Colonna, in Jakob Boehmes philosophisch-dichterischem Stammeln. In beschränkterer und konziserer Form macht dieses Erlebnis den wesentlichen Gehalt bei Rider Haggard aus, insoweit sich seine Schriften um „She" anordnen, bei Benoît („L'Atlantide" hauptsächlich), Kubin („Die andere Seite"), Meyrinck (hauptsächlich das nicht zu unterschätzende „Grüne Gesicht"), Goetz („Das Reich ohne Raum"), Barlach („Der tote Tag") u. a.

Beim Stoff des psychologischen Kunstschaffens brauchen wir uns nie die Frage vorzulegen, worin er bestehe, oder was er zu bedeuten habe. Hier aber, beim visionären Erlebnis, drängt sich diese Frage unmittelbar auf. Man verlangt Kommentare und Erklärungen, man ist verwundert, erstaunt, verwirrt, mißtrauisch oder schlimmer noch, angeekelt. Nichts aus dem Bereiche menschlichen Taglebens klingt an, aber Träume, nächtliche Ängste und unheimliche Ahnungen seelischer Finsternisse werden lebendig. Das Publikum in seiner großen Mehrzahl lehnt diesen Stoff ab, insofern er nicht zu den gröbsten Sensationen spricht, und der literarische Fachmann selbst ist oft merklich verlegen. Dante und Wagner haben ihm zwar die Aufgabe etwas leichter gemacht, da bei Ersterm historisches Ereignis, bei Letzterm mythische Begebenheit die Urvision bekleiden und deshalb als „Stoff" mißverstanden werden können. Bei beiden aber liegt die Dynamik und der tiefe Sinn weder im historischen noch im mythischen Material, sondern in der darin ausgedrückten Urvision.

Selbst bei *Rider Haggard*, der allgemein und verzeihlicherweise als ein Schreiber von „fiction stories" gilt, ist der „yarn" nur ein, allerdings bedenklich überwucherndes Mittel, um einen bedeutsamen und in letzter Linie überragenden Inhalt einzufangen.

Seltsam ist es, daß in strengstem Gegensatz zum Stoffe des psychologischen Schaffens ein tiefes Dunkel über dem Ursprung des visionären Stoffes liegt, ein Dunkel, von dem man öfters glauben möchte, daß es nicht unabsichtlich sei. Man ist nämlich natürlicherweise geneigt — und dies heute besonders unter dem Einfluß der Freudschen Psychologie — anzunehmen, daß hinter all diesem fratzenhaften Dunkel persönlichste Erlebnisse stehen müßten, aus denen die seltsame Vision des Chaos erklärt werden könnte, und aus denen es auch verständlich würde, warum es bisweilen den Anschein hat, als ob der Dichter noch absichtlich die Ursprünge seines Erlebnisses verhüllte. Von dieser Erklärungstendenz bis zur Vermutung, daß es sich um ein krankhaftes neurotisches Produkt handle, ist nur ein Schritt, der nicht ganz unberechtigt erscheint, insofern dem visionären Stoff Eigentümlichkeiten anhaften, die man auch bei den Phantasien Geisteskranker beobachtet. Und, umgekehrt, wohnt dem psychotischen Produkt oft eine Bedeutungsschwere inne, die man sonst nur beim Genie findet. Der nach Freud orientierte Psycholog wird daher natürlicherweise geneigt sein, das ganze Phänomen unter dem Gesichtswinkel der Pathologie zu betrachten und die seltsamen Gestalten des Urerlebnisses als Ersatzfiguren und Verhüllungsbestrebungen zu erklären versuchen, unter der Voraussetzung, daß ein persönliches und intimes Erlebnis dem, was ich als „Urvision" bezeichne, vorangegangen sei, ein Erlebnis, ausgezeichnet durch den Charakter der „Inkompatibilität": der Unvereinbarkeit, d. h. es stände zu vermuten, daß das fragliche Ereignis z. B. ein Liebeserlebnis sei, von einer moralischen oder ästhetischen Beschaffenheit, die entweder mit dem Ganzen der Persönlichkeit oder wenigstens mit der Fiktion des Bewußtseins unvereinbar erscheint, weshalb das Ich des Dichters dieses Erlebnis als Ganzes oder wenigstens in wesentlichen Teilen zu verdrängen und unsichtbar („unbewußt") zu machen sucht. Zu diesem Zwecke würde das ganze Arsenal einer pathologischen Phantasie mobil gemacht, und weil dieses Bestreben ein unbefriedigendes Ersatzunternehmen sei, so müsse es in beinahe endlosen Gestaltungsreihen wiederholt werden. Auf diese Weise müßte dann die wuchernde Fülle ungeheuerlicher, dämonischer, grotesker und perverser Gestalten zustande kommen, einesteils zum Ersatz des „nicht akzeptierten" Erlebnisses, andernteils zur Verhüllung desselben dienend.

Obschon dieses Stück Psychologie eigentlich zur persönlichen Psycho-

logie des Dichters gehört, und darum in unserm zweiten Teil abgehandelt werden müßte, so ist es doch unumgänglich, es schon hier zu erwähnen, da diese Auffassung ein nicht unbeträchtliches Aufsehen erregt hat und zudem der einzige theoretische Versuch ist, die Herkunft des visionären Materials und damit die Psychologie dieser eigenartigen Kunstwerke „wissenschaftlich" zu erklären.

Ich nehme davon meine eigene Stellungnahme aus, mit der Voraussetzung, daß sie weniger allgemein bekannt und begriffen ist als die eben skizzierte Auffassung.

Die Zurückführung des visionären Erlebnisses auf eine persönliche Erfahrung macht ersteres zu etwas Uneigentlichem, zu einem bloßen „Ersatz". Damit verliert der visionäre Inhalt seinen „Urcharakter", die „Urvision" wird zum *Symptom*, und das Chaos entartet zur seelischen Störung. Die Erklärung kehrt beruhigt in die Grenzen des wohlgeordneten Kosmos zurück, von dem die praktische Vernunft nie Vollkommenheit vorausgesetzt hat. Seine unvermeidlichen Unvollkommenheiten sind Abnormitäten und Krankheiten, die voraussetzungsgemäß auch zur menschlichen Natur gehören. Der erschütternde Ausblick in jenseitsmenschliche Abgründe enthüllt sich als Illusion, und der Dichter als täuschender Getäuschter. Sein Urerlebnis war, „menschlich-allzumenschlich", so sehr so, daß er sich nicht einmal dazu stellen konnte, sondern es sich selber noch verheimlichen mußte.

Man tut wohl daran, diese unweigerlichen Konsequenzen der *Reduktion aufs Persönliche* klar ins Auge zu fassen, sonst sieht man nicht, wohin diese Erklärungsart zielt: sie führt nämlich von der Psychologie des Kunstwerkes weg in die persönliche Psychologie des Dichters. Letztere ist nicht zu leugnen. Erstere aber besteht ebenfalls und kann nicht einfach mit einem „tour de passe-passe" erledigt werden. Wozu dem Dichter das Kunstwerk dient, ob es ihm eine Gaukelei, eine Verhüllung, ein Leiden oder eine Tat bedeutet, das soll uns in diesem Abschnitt nicht interessieren. Unsere Aufgabe ist vielmehr, das Kunstwerk psychologisch zu erläutern, und dazu ist es notwendig, daß wir seine Grundlage, sein Urerlebnis ebenso ernst nehmen, wie im Falle des psychologischen Kunstschaffens, wo doch niemand an der Wirklichkeit und Ernsthaftigkeit des Urerlebnisses zweifeln kann. Es ist hier gewiß viel schwieriger, den nötigen Glauben aufzubringen, denn es hat allen Anschein, als ob das visionäre Urerlebnis etwas wäre, das in der allgemeinen Erfahrung gar nicht angetroffen werden könnte. Es erinnert so fatal an obskure Metaphysik, daß wohlmeinende Vernunft einzugreifen sich bemüßigt fühlt. Und unvermeidlicherweise kommt sie zum Schluß, daß man solche

Dinge doch gar nicht so ernst nehmen könne, denn sonst fiele ja die Welt wieder in den finstersten Aberglauben zurück. Wer nicht gerade „okkult" veranlagt ist, stellt sich unter dem visionären Erlebnis „reiche Phantasie", „dichterische Laune", kurz psychologische „dichterische Lizenz" vor. Und gewisse Poeten helfen noch dazu, indem sie sich einen heilsamen Abstand von ihrem Werk dadurch sichern, daß sie, wie z. B. *Spitteler*, erklären, man hätte statt des „Olympischen Frühlings" ebensogut singen können: „Der Mai ist gekommen!" Dichter sind eben auch Menschen, und was ein Dichter über sein Werk sagt, gehört oft längst nicht zum Besten, das sich darüber sagen ließe. Es handelt sich wohl um nichts Geringeres, als daß wir die Ernsthaftigkeit des Urerlebnisses sogar noch gegen den persönlichen Widerstand des Dichters selber verteidigen müssen.

Der Hirt des Hermas, wie die Göttliche Komödie, wie Faust ist durchzogen vom Nach- und Mitklingen des anfänglichen Liebeserlebnisses, ja es erhält sogar seine Krönung und Vollendung durch das visionäre Erlebnis. Wir haben keinen Grund zur Annahme, daß das normale Erleben von Faust 1. Teil im 2. Teil geleugnet oder verhüllt wäre, noch besteht irgendein Grund, anzunehmen, daß Goethe zur Zeit der Abfassung des 1. Teiles normal, zur Zeit des 2. Teiles aber neurotisch gewesen wäre. In der großen, über beinah zwei Jahrtausende sich erstreckenden Stufenfolge Hermas — Dante — Goethe finden wir übereinstimmend das persönliche Liebeserlebnis unverhüllt dem größern Erlebnis der Vision nicht nur bei-, sondern sogar untergeordnet. Dieses Zeugnis ist überaus bedeutsam, denn es beweist, daß (abgesehen von der persönlichen Psychologie des Dichters) innerhalb des Kunstwerkes die Vision ein tieferes und stärkeres Erlebnis bedeutet als menschliche Leidenschaft. Was das Kunstwerk (das niemals mit dem persönlichen Dichter verwechselt werden darf) anbetrifft, so ist es unzweifelhaft, daß die Vision ein echtes Urerlebnis ist, unbekümmert darum, was Vernünftler darüber meinen. Es ist nichts Abgeleitetes, nichts Sekundäres und nichts Symptomatisches, sondern ein *wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit.* Wie das Liebeserlebnis ein wirkliches Erleben einer wirklichen Tatsache ist, so ist es auch die Vision. Ob ihr Gegenstand physischer, seelischer oder metaphysischer Natur ist, das zu wissen, steht uns nicht zu. Es ist *psychische Realität*, welche die gleiche Würde hat, wie die physische. Das Erlebnis menschlicher Leidenschaft steht innerhalb der Grenzen des Bewußtseins, der Gegenstand der Vision aber jenseits. Im Gefühl erleben wir Bekanntes, die Ahnung aber führt uns an Unbekanntes und Verborgenes, an Dinge,

die von Natur geheim sind, und sind sie je bewußt, so werden sie absichtlich verheimlicht und verhüllt, und daher haftet ihnen seit Urzeit Geheimnis, Unheimlichkeit und Täuschung an. Sie sind vor den Menschen verborgen, und er verbirgt sich mit Deisidaimonia vor ihnen, sich schützend hinter dem Schild der Wissenschaft und in der Rüstung der Vernunft. Der Kosmos ist sein Tagglauben, der ihn vor der Nachtangst des Chaos bewahren soll — Aufklärung aus Furcht vor dem Nachtglauben. Sollte es lebendig Wirkendes geben jenseits der menschlichen Tagwelt? Notwendigkeiten und gefährliche Unvermeidlichkeiten? Absichtlichere Dinge als Elektronen? Sollten wir uns im Besitze und in der Beherrschung unserer Seele bloß wähnen, während das, was die Wissenschaft „Psyche" nennt und als ein in der Schädelkapsel willkürlich eingeschlossenes Fragezeichen versteht, am Ende ein offenes Tor sein, durch welches Unbekanntes und unheimlich Wirkendes aus der Nichtmenschenwelt bisweilen hereintritt und auf nächtlichen Schwingen den Menschen der Menschlichkeit entrückt und zu überpersönlicher Frone und Bestimmung führt? Ja, es scheint sogar, als ob das Liebeserlebnis bisweilen nur auslösend gewirkt hätte, und als ob das Menschlich-Persönliche nur ein Auftakt zu der allein wesentlichen „göttlichen Komödie" wäre.

Das Kunstwerk dieser Art ist nicht das Einzige, das der nächtlichen Sphäre entstammt, an ihr nähren sich auch Seher und Propheten, Führer und Erleuchter. Auch ist diese Sphäre, so dunkel sie sein mag, nichts Unbekanntes, sondern uralt und weltweit Bekanntes. Dem Primitiven ist sie selbstverständlicher Bestandteil seines Weltbildes, nur wir haben sie aus Scheu vor Aberglauben und aus Metaphysikfurcht ausgeschlossen, um eine sichere und handliche Bewußtseinswelt aufzubauen, in welcher Naturgesetze gelten wie in einem geordneten Menschenstaat. Aber der Dichter sieht bisweilen die Gestalten der nächtlichen Welt, die Geister, Dämonen und Götter, die geheime Verquickung menschlichen Schicksals mit übermenschlicher Absicht und die nicht zu fassenden Dinge, die sich im Pleroma ereignen, er erschaut bisweilen etwas von jener psychischen Welt, die der Schrecken des Primitiven und des Barbaren ist.

Schon in den allerersten Anfängen der menschlichen Gesellschaft finden wir die Spuren der seelischen Bemühung, für das dunkel Geahnte bannende Formen zu finden. Selbst in jenen allerältesten Felszeichnungen des Rhodesischen Paläolithikums findet sich neben völlig naturgetreuen Tierbildern ein abstraktes Zeichen, ein achtfaches, im Kreise eingeschlossenes Kreuz, das sozusagen durch alle Kulturen gewandert ist, und das wir heute noch, nicht nur in christlichen Kirchen,

sondern auch in tibetanischen Klöstern finden. Dieses sogenannte Sonnenrad, aus einer Zeit stammend, wo es noch längst keine Räder gab, geht aus keiner äußern Erfahrung hervor, sondern ist ein Symbol für psychische Wesenheit, eine Erfahrung von Innen, welche wahrscheinlich ebenso naturgetreu wiedergegeben ist, wie das berühmte Rhinozeros mit seinen Zeckenvögeln. Es gibt keine primitive Kultur, die nicht ein oft hochentwickeltes System der Geheimlehre besäße, der Lehre von den dunkeln Dingen, die jenseits des menschlichen Tages liegen, und die seit Uralters Gegenstand lebendigster Erfahrung waren. Die Männerbünde, die Totemclans bewahren dieses Wissen, und in den Männerweihen wird es gelehrt. Die Antike tat dasselbe in ihren Mysterien, und ihre reiche Mythologie ist ein Relikt frühester Stufen solcher Erfahrung.

Es ist daher durchaus folgerichtig, wenn der Dichter wieder auf mythologische Figur zurückgreift (oder wenigstens auf Pseudohistorie), um für sein Erlebnis den passenden Ausdruck zu finden. Nichts wäre verkehrter, als anzunehmen, der Dichter schaffe aus überkommenem Stoff, er schafft vielmehr aus dem Urerlebnis, dessen dunkle Natur der mythologischen Figur bedarf und daher gierig das Verwandte an sich zieht, um sich damit auszudrücken. Das Urerlebnis ist wort- und bildlos, denn es ist eine Vision „in dunkelm Spiegel". Es ist bloß mächtigste Ahnung, die zum Ausdruck werden möchte. Es ist wie ein Windwirbel, der alles ergreift, was sich ihm bietet, es emporwirbelt und damit sichtbare Gestalt gewinnt. Und da der Ausdruck niemals die Fülle des Gesichtes erreicht und niemals dessen Grenzenlosigkeit erschöpft, so bedarf der Dichter eines beinahe ungeheuern Materials, um auch nur annähernd das Geahnte auszudrücken. Und überdies bedarf er eines widerspenstigen und widerspruchsvollen Ausdruckes, um die unheimliche Paradoxie der Vision annähernd gültig zu bannen. Dante spannt sein Erlebnis aus zwischen allen Bildern der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels, Goethe bedarf des Blocksberges und der Unterwelt Griechenlands, Wagner der ganzen nordischen Mythologie, Nietzsche greift auf den sakralen Stil und den sagenhaften Seher der Vorzeit zurück, Blake erfindet unbeschreibliche Figuren und Spitteler borgt alte Namen für neue Gestalten. Und nichts fehlt von der ganzen Stufenleiter, vom unbegreiflich Erhabenen bis hinunter zum Pervers-Grotesken.

Zum Wesen dieser farbigen Erscheinung hat die Psychologie wesentlich nur Terminologie und Vergleichsmaterial beizutragen. Das, was in der Vision erscheint, ist das *kollektive Unbewußte*, nämlich die eigentümliche, durch Generationen vererbte Struktur der psychischen Vorbedingungen des Bewußtseins. Nach dem phylogenetischen Grundgesetz muß

die psychische Struktur genau wie die anatomische die Merkmale der durchlaufenen Ahnenstufen an sich tragen. Das ist mit dem Unbewußten auch tatsächlich der Fall: in Bewußtseinseklipsen, z. B. im Traum, in der Narkose, in der Geistesstörung usw. treten seelische Produkte oder Inhalte an die Oberfläche, die alle Merkmale des primitiven seelischen Zustandes an sich tragen, sogar die Vorstellungsinhalte sind primitiver Natur, wie wenn sie Fragmente alter Geheimlehren wären. Auch treten zahlreiche mythologische Motive, aber in moderner Sprache ausgedrückt, auf. Das Wichtige und für die Literaturwissenschaft ganz besonders Bedeutsame aber liegt darin, daß diese Manifestationen des kollektiven Unbewußten in Beziehung auf die Bewußtseinslage *kompensatorischen Charakter* haben, d. h., daß durch sie eine einseitige, abnorme oder gar gefährliche Bewußtseinslage teleologisch zum Gleichgewicht gebracht werden soll. Diese Funktion sieht man positiv besonders deutlich bei Träumen, in negativer Form bei Geisteskranken, wo die Kompensationserscheinungen direkt handgreiflich sind, z. B. Leute, die sich ängstlich gegen alle Welt abschließen und plötzlich entdecken, daß jedermann von ihren intimsten Geheimnissen weiß und davon spricht. (Weiteres hierzu in meinem Artikel: „Die Erdbedingtheit der Seele" in Mensch und Erde. Reichl, Darmstadt.)

Wenn wir hier zunächst von der Möglichkeit absehen, daß z. B. ein „Faust" eine persönliche Kompensation für Goethes Bewußtseinslage darstellen könnte, so wäre die Frage, in welcher Beziehung ein solches Werk zum *Zeitbewußtsein* steht. Die große Dichtung, die aus der Seele der Menschheit schöpft, ist vollkommen daneben erklärt, wenn man sie auf Persönliches zurückzuführen versucht. Wo immer nämlich das kollektive Unbewußte sich ins Erlebnis drängt und sich dem Zeitbewußtsein vermählt, da ist ein Schöpferakt geschehen, der die ganze zeitgenössische Epoche angeht. Das daraus hervorgehende Werk ist im tiefsten Sinne eine Botschaft an die Zeitgenossen. Deshalb berührt der „Faust" etwas in der Seele jedes Deutschen, deshalb auch ist Dantes Ruhm unsterblich, und der Hirt des Hermas wäre beinahe ein kanonisches Buch geworden. Jede Zeit hat ihre Einseitigkeit, ihre Voreingenommenheit und ihr seelisches Leiden. Eine Zeitepoche ist wie die Seele eines Einzelnen, sie hat ihre besondere, spezifisch beschränkte Bewußtseinslage und bedarf daher einer Kompensation, die dann eben durch das kollektive Unbewußte dermaßen geleistet wird, daß ein Dichter oder ein Seher oder ein Führer dem Unausgesprochenen der Zeitlage sich leiht und in Bild oder Tat das heraufführt, was das unverstandene Bedürfnis aller erwartete, sei es nun im Guten oder im Bösen, zur Heilung einer Epoche oder zu deren Zerstörung.

Es ist gefährlich, von der eigenen Epoche zu reden, denn zu gewaltig ist der Umfang dessen, was heute auf dem Spiel steht. Einige Andeutungen mögen daher genügen. Francesco Colonnas Werk ist die Apotheose der natürlichen Liebe in der Form eines Traumes, nicht der wilden Ausgelassenheit der Sinne, sondern der seelischen Beziehung unter völligster Umgehung des christlichen Sakramentes. Das Buch ist um 1453 geschrieben. Der in der Blüte des viktorianischen Zeitalters lebende Rider Haggard nimmt dieses Thema in seiner Art wieder auf, aber nicht mehr in der Form des Traumes, sondern mit dem Grundton des moralischen Konfliktes. Goethe webt das Motiv Gretchen — Helena — Mater Gloriosa als einen roten Faden dem bunten Gewirke des Faust ein. Nietzsche verkündet den Gottestod und bei Spitteler wird das Blühen und Welken der Götter zum Jahreszeitenmythus. Jeder dieser Dichter, ob groß oder klein, spricht mit der Stimme von Tausenden und Zehntausenden, Wandlungen im Zeitbewußtsein vorausverkündend.

II. Teil.

DER DICHTER.

Das Geheimnis des Schöpferischen ist, wie das der Freiheit des Willens, ein transzendentales Problem, welches die Psychologie nicht erklären, sondern nur beschreiben kann, Gleicherweise ist auch der schöpferische Mensch ein Rätsel, dessen Lösung man zwar auf vielerlei Weise, aber immer vergebens versuchen wird. Immerhin hat sich die moderne Psychologie hin und wieder mit dem Problem des Künstlers und seiner Kunst beschäftigt. Freud glaubte einen Schlüssel gefunden zu haben, um das Kunstwerk von der persönlichen Erlebnissphäre des Künstlers her aufzuschließen. (Vgl. bes. Freud über Wilhelm Jensens Gradiva und Lionardo da Vinci.) Hier taten sich nämlich bestehende Möglichkeiten auf, denn sollte es nicht möglich sein, ein Kunstwerk ebenso aus seelischen „Knoten" (sog. „Komplexen") abzuleiten, wie z. B. eine Neurose? Es war ja die große Entdeckung Freuds, daß Neurosen eine ganz bestimmte seelische Ätiologie haben, d. h. von emotionalen Ursachen und frühen Kindheitserlebnissen wirklicher oder phantastischer Natur herrühren. Einige seiner Schüler, besonders Rank und Stekel, haben mit ähnlicher Fragestellung gearbeitet und ähnliche Resultate erzielt. Es ist nicht zu leugnen, daß des Dichters persönliche Psychologie sich auch bis in die Wurzeln und bis in die äußersten Zweige seines Werkes hinaus verfolgen läßt. Diese Tatsache ist an und für sich nichts Neues, daß das Persönliche des Dichters die Wahl und die Gestaltung

des Stoffes weitgehend beeinflußt. Wie weit diese Beeinflussung aber reicht, und in welch eigentümlich *analogischen* Beziehungen sie erfolgt, das aufgezeigt zu haben ist sicherlich ein Verdienst der Freudschen Schule.

Neurose ist für Freud eine Ersatzbefriedigung. Also etwas Uneigentliches, ein Irrtum, ein Vorwand, eine Entschuldigung, ein Nichtsehenwollen, kurz etwas wesentlich Negatives, das besser nicht wäre. Niemand wohl wird es wagen, für die Neurose ein gutes Wort einzulegen, denn sie ist anscheinend nichts als eine sinnlose und darum ärgerliche Störung. Das Kunstwerk, das sich anscheinend wie eine Neurose analysieren und auf die persönlichen Verdrängungen des Dichters zurückführen läßt, gerät damit in die bedenkliche Nachbarschaft der Neurose, wo es sich aber insofern in guter Gesellschaft befindet, als die Freudsche Methode die Religion, Philosophie u. a. ebenfalls in ähnlicher Weise betrachtet. Bleibt es bei der bloßen Betrachtungsweise und wird offen zugegeben, daß es sich dabei um nichts anderes handelt, als um die Herausschälung persönlicher Bedingtheiten, die selbstverständlich nirgends fehlen, so kann man billigerweise nichts dagegen einwenden. Sollte aber der Anspruch erhoben werden, daß mit dieser Analyse auch das Wesen des Kunstwerkes selber erklärt sei, so muß dieser Anspruch kategorisch zurückgewiesen werden. Das Wesen des Kunstwerkes besteht nämlich nicht darin, daß es mit persönlichen Besonderheiten behaftet ist — je mehr es dies ist, desto weniger handelt es sich um Kunst —, sondern daß es sich weit über Persönliches erhebt und aus dem Geist und dem Herzen und für den Geist und das Herz der Menschheit spricht. Das Persönliche ist eine Beschränkung, ja sogar ein Laster der Kunst. „Kunst", die nur oder vorwiegend persönlich ist, verdient es, als Neurose behandelt zu werden. Wenn von der Freudschen Schule die Meinung ausgesprochen wird, daß jeder Künstler ein Narziß ist, d. h. eine infantil-autoerotisch beschränkte Persönlichkeit sei, so mag dieses Urteil für diesen als Person gelten, es ist aber äußerst ungültig für den Künstler. Denn der Künstler ist weder auto- noch hetero- noch überhaupt erotisch, sondern in höchstem Maße *sachlich*, *unpersönlich*, ja sogar unmenschlich, denn als Künstler ist er sein Werk und kein Mensch. Jeder schöpferische Mensch ist eine Dualität oder eine Synthese paradoxer Eigenschaften. Einerseits ist er menschlich-persönlich, andererseits ist er unpersönlicher, schöpferischer Prozeß. Als Mensch kann er gesund oder krankhaft sein, seine persönliche Psychologie kann und soll darum persönlich erklärt werden. Als Künstler dagegen ist er nur aus seiner schöpferischen Tat zu begreifen. Es wäre z. B. ein grober Mißgriff, die Manier eines englischen

Gentleman oder eines preußischen Offiziers oder eines Kardinals auf persönliche Ätiologie zurückführen zu wollen. Der Gentleman, der Offizier und der hohe Geistliche sind objektive, unpersönliche Officia, mit einer ihnen innewohnenden sachlichen Psychologie. Obschon der Künstler das Gegenteil ist von offiziell, so besteht doch eine geheime Analogie insofern, als eine spezifisch künstlerische Psychologie eine kollektive und keine persönliche Angelegenheit ist. Denn die Kunst ist ihm eingeboren wie ein Trieb, der ihn erfaßt und den Menschen zum Instrument macht. Das in letzter Linie in ihm Wollende ist nicht er, der persönliche Mensch, sondern der Zweck der Kunst. Als Person mag er Launen und Willen und eigene Zwecke haben, als Künstler dagegen ist er in höherem Sinne „Mensch", er ist *Kollektivmensch*, ein Träger und Gestalter der unbewußt tätigen Seele der Menschheit. Das ist sein Offizium, dessen Last oft dermaßen überwiegt, daß ihm menschliches Glück und alles, was dem gewöhnlichen Menschen das Leben lebenswert macht, hoffnungslos zum Opfer fällt.

Es ist unter diesen Umständen keineswegs verwunderlich, daß es gerade der Künstler ist, der einer kritisch analysierenden Psychologie besonders reichen Stoff liefert. Denn sein Leben ist notwendigerweise voll von Konflikten, indem zwei Mächte in ihm sich bekämpfen: der gewöhnliche Mensch mit seinen berechtigten Ansprüchen auf Glück, Zufriedenheit und Lebenssicherheit einerseits und die rücksichtslose schöpferische Leidenschaft, die gegebenenfalls alle persönlichen Wünsche in den Staub tritt, andererseits. Daher rührt es, daß das persönliche Lebensschicksal so vieler Künstler so überaus unbefriedigend, ja tragisch ist, nicht etwa aus dunkler Fügung, sondern aus Minderwertigkeit ihrer menschlichen Persönlichkeit. Es gibt selten einen schöpferischen Menschen, der den göttlichen Funken des großen Könnens nicht teuer bezahlen muß. Es ist, wie wenn jeder mit einem bestimmten Kapital an Lebensenergie geboren würde. Das Stärkste in ihm wird das Meiste an Energie an sich reißen, und für den Rest bleibt zu wenig übrig, als daß noch irgendein Wert sich daraus entwickeln könnte. Im Gegenteil wird das Menschliche zugunsten des Schöpferischen oft dermaßen entblutet, daß es sogar schlechte Eigenschaften entwickelt, z. B. rücksichtslosen, naiven Egoismus (sog. „Autoerotismus"), Eitelkeit, alle möglichen Laster, dies alles, um dem menschlichen Ich wenigstens etwas Lebenskraft zuzuführen, da es sonst an völliger Beraubung zugrunde ginge. Der persönliche Autoerotismus des Künstlers ist ähnlich demjenigen illegitimer oder sonstwie vernachlässigter Kinder, die sich schon frühzeitig durch schlechte Eigenschaften gegen die zerstörende Wirkung einer liebeleeren

Umgebung schützen mußten und infolgedessen zu rücksichtslos selbstischen Naturen werden, entweder passiv dadurch, daß sie zeitlebens infantil und hilflos bleiben oder aktiv dadurch, daß sie gegen Moral und Gesetz verstoßen.

Es ist wohl einleuchtend, daß der Künstler aus seiner Kunst erklärt werden muß und nicht aus den Unzulänglichkeiten und persönlichen Konflikten seiner Natur, welche bloß bedauerliche Folgeerscheinungen der Tatsache sind, daß er ein Künstler ist, d. h. ein Mensch, dem von Geburt an größere Aufgabe aufgebürdet ist als dem gewöhnlichen Sterblichen. Das Mehrkönnen verlangt auch einen größern Energieaufwand, weshalb das Mehr auf der einen von einem Weniger auf der andern Seite notwendigerweise begleitet ist.

Ob es nun der Dichter weiß, daß sein Werk in ihm gezeugt ist, wächst und reift, oder ob er sich einbildet, daß er aus eigenem Willen und aus dem Nichts gestalte, ändert nichts an der eigentümlichen Tatsache, daß sein Werk ihn überwächst. Es verhält sich wie ein Kind zur Mutter. Die Psychologie des Schöpferischen ist eigentlich weibliche Psychologie, was beweist, daß das schöpferische Werk aus unbewußten Tiefen emporwächst, recht eigentlich aus dem Reiche der Mütter. Überwiegt das Schöpferische, so überwiegt das Unbewußte als Leben und Schicksal gestaltende Kraft gegenüber dem bewußten Willen, und das Bewußtsein wird von der Gewalt eines unterirdischen Stromes weggetragen, ein bloßer hilfloser Zuschauer der Geschehnisse. Das wachsende Werk ist des Dichters Schicksal und bestimmt seine Psychologie. Nicht Goethe macht den Faust, sondern Faust macht Goethe. Und was ist Faust? Faust ist ein Symbol, nicht ein bloß semiotischer Hinweis auf ein längst Bekanntes, sondern der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden in der Seele des Deutschen, dem Goethe zur Geburt verholfen hat. Ist es denkbar, daß ein Nichtdeutscher einen „Faust", oder „Also sprach Zarathustra" geschrieben hätte? Beide spielen wohl auf dasselbe an, auf etwas, das in der deutschen Seele vibriert, ein „urtümliches Bild", wie Jakob Burckhardt einmal sagte, die Figur eines Arztes und Lehrers der Menschheit, der Archetypus des Weisen, Hilfreichen und Erlösenden. Dieses Bild ist dem Unbewußten seit Urzeiten eingegraben, wo es schläft, bis die Ungunst der Zeit es weckt, nämlich dann, wenn ein großer Irrtum das Volk vom richtigen Wege lenkt. Denn wo Abwege sich auftun, bedarf es des Führers und Lehrmeisters und sogar des Arztes. Es gibt viele solcher Urbilder, die aber alle so lange nicht in den Träumen der Einzelnen und nicht in den Werken der Kunst erscheinen, als sie nicht erregt werden durch die Abweichung des Bewußtseins. Verirrt sich aber

das Bewußtsein in eine einseitige und darum falsche Einstellung, so werden diese „Instinkte" belebt und senden ihre Bilder in die Träume der Einzelnen und in die Gesichte der Künstler und Seher, um damit das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen. So erfüllt sich das seelische Bedürfnis des Volkes im Werke des Dichters, und darum bedeutet das Werk dem Dichter in Tat und Wahrheit mehr als sein persönliches Schicksal, ob er sich dessen nun bewußt sei oder nicht. Er ist wesentlich Instrument und deshalb unterhalb seines Werkes, weshalb wir von ihm auch niemals eine Deutung seines eigenen Werkes erwarten dürfen. Er hat sein Höchstes geleistet mit der Gestaltung. Die Deutung muß er andern und der Zukunft überlassen. Das große Werk ist wie ein Traum, der trotz aller Offenkundigkeit sich selbst nicht deutet und darum auch niemals eindeutig ist. Kein Traum sagt: „Du sollst" oder „das ist die Wahrheit", er stellt ein Bild hin, wie die Natur eine Pflanze wachsen läßt, und es ist uns überlassen, daraus Schlüsse zu ziehen. Wenn einer einen Angsttraum hat, so hat er entweder zuviel Angst oder zu wenig, und wenn einer vom alten Weisen träumt, so ist er entweder zu lehrhaft oder bedarf des Lehrers. Und beides ist subtil dasselbe, wessen einer nur dann inne wird, wenn er das Kunstwerk annähernd so auf sich wirken läßt, wie es auf den Dichter wirkte. Um seinen Sinn zu verstehen, muß man sich von ihm gestalten lassen, wie es den Dichter gestaltet hat. Und dann verstehen wir auch, was sein Urerlebnis war: Er hat jene heilsame und erlösende seelische Tiefe berührt, wo noch kein Einzelner zur Einsamkeit des Bewußtseins sich abgesondert hat, um einen leidensvollen Irrweg einzuschlagen, wo noch alle in derselben Schwingung begriffen sind, und darum Empfinden und Handeln des Einzelnen noch in alle Menschheit hinausreicht.

Das Wiedereintauchen in den Urzustand der „participation mystique" ist das Geheimnis des Kunstschaffens und der Kunstwirkung, denn auf dieser Stufe des Erlebens erlebt nicht mehr der einzelne, sondern das Volk, und es handelt sich dort nicht mehr um das Wohl und Wehe des einzelnen, sondern um das Leben des Volkes. Darum ist das große Kunstwerk sachlich und unpersönlich und berührt uns doch aufs tiefste. Darum ist das Persönliche des Dichters bloß Vorteil oder Hemmnis und nie wesentlich für seine Kunst. Seine persönliche Biographie kann die eines Philisters, eines braven Mannes, eines Neurotikers, eines Narren oder eines Verbrechers sein, interessant und notwendig, aber hinsichtlich des Dichters unwesentlich.

DAS GESETZ IN DER LITERATURWISSENSCHAFT.

Von EMIL ERMATINGER.

„Wir sind es endlich müde, in der bloßen gedankenlosen Anhäufung wohlgesichteten Materials den höchsten Triumph der Forschung zu erblicken."

Wilhelm Scherer. 1868.

1.

Man kann im Leben des einzelnen Menschen wie ganzer Völker die Erfahrung machen, daß auf eine Zeit gewaltsamer Aufpeitschung der Lebenskräfte von innen oder außen eine Periode ebenso starken Bedürfnisses nach Ruhe folgt, die sich bis zu gelähmter Gleichgültigkeit gegenüber den Werten steigern kann, die man in der vorangehenden Phase als höchste Lebens- und Schaffensziele betrachtet hat. Es geschieht dann, daß in einer Art Umgruppierung die handwerkliche Arbeit das eigentlich geistige Schaffen wieder in den Hintergrund drängt.

Es sieht so aus, als ob die deutsche Literaturwissenschaft gegenwärtig eine derartige Umschichtung durchmachte. Das Zeitalter des Weltkrieges, also etwa der Zeitraum von 1905—25 — die Bewegung hat ja vor dem Beginn des Krieges eingesetzt und hat ihn überdauert —, hat ihr eine starke Aufrüttelung gebracht. Nach Jahrzehnten ausgebreiteter und eifriger Arbeit warf man um die Jahrhundertwende die Frage nach der innern Berechtigung der Arbeit als einer in einem tieferen Sinne wissenschaftlichen auf. Auch die Literaturwissenschaft hatte sich gegen den Schluß des 19. Jahrhunderts im Gefolge der allgemeinen Entselbstung des Geistes mehr und mehr von der Naturwissenschaft in ihren Bann ziehen lassen; sie hatte, der logischen Natur ihres Forschungsgegenstandes vergessend, die eigene Seele verleugnet, bis man sich auf einmal des Maskenhaften und Leeren in dem eigenen Tun bewußt wurde. Den Wandel bezeichnen etwa Wilhelm Windelbands Rede über Geschichte und Naturwissenschaft (1894) und Heinrich Rickerts „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung" (1896), beides Werke, die nicht für die Literaturwissenschaft allein, sondern für die Geschichtswissenschaft im weiteren Sinne geschrieben waren. Kurz darauf begann auch Wilhelm

Diltheys Denken eine stärkere Wirkung zu entfalten, vor allem als das populäre Sammelwerk „Das Erlebnis und die Dichtung", das erstmals 1905 erschien, weiteren Kreisen das Verständnis für die Probleme seiner Forschung eröffnete. Es ist kein Zufall, daß alle diese Persönlichkeiten nicht eigentlich Literarhistoriker, sondern Philosophen waren: die Literaturwissenschaft war in der Tat unfähig, die neue Wendung aus sich selber hervorzubringen. Die Tatsache zeigt aber zugleich, aus welcher Richtung der entscheidende Anstoß kommen mußte: von seiten der Philosophie als der Wissenschaft methodologischer Klärung kat' exochen.

Sicherlich hat diese Lockerung der, wie es schien, unerschütterlichen Methodengestalt der Literaturwissenschaft höchst anregend gewirkt, indem sie zwang, sich aufs neue von dem Wesen der Wissenschaft Rechenschaft zu geben und dazu erkenntnistheoretische und ästhetische Überlegungen anzustellen. Ein neuer tiefer Zug ist damals in die Literaturwissenschaft hereingekommen, und wertvolle Werke sind aus dieser Bewegung entstanden. Aber sie hat auch, da die Aufregung der Kriegszeit dazukam, eine gefährliche Unklarheit im Gefolge gehabt. Halbschüriges Dichtertum mischte sich vielfach in den logischen, sachlichen und kritischen Ernst der wissenschaftlichen Arbeit; methodisch ungeschultes Denken gab sich den Anschein philosophischer Tiefe und arbeitete mit verschwommenen Verallgemeinerungen; das Ergebnis war manchenorts ein schöngeistiges Reden über die Dinge statt eine wirklich wissenschaftliche Erfassung der Dinge. Die Folge ist, daß nun seit einigen Jahren gegenüber dieser philosophisch-künstlerischen Geisteswissenschaft die Vertreter der alten positivistischen Richtung mit ihrer Verurteilung aller geistig deutenden Wissenschaft wieder angefangen haben, aus der Not eine Tugend zu machen, und es heute als notwendig erklären, über die Episode der Unsicherheit und Kriegspsychose in der Wissenschaft hinweg wieder zu der alten sicheren Beschränkung auf die nüchterne Einzelforschung zurückzukehren und Philosophie Philosophie sein zu lassen.

Und doch kann dies unmöglich der Sinn der Geschichte sein, daß man sich heute gebärde, als ob kein Krieg gewesen sei. Wenn man in allen Gebieten, die es mit dem tätigen Leben zu tun haben, deutlich spürt, wie eine Grenzlinie zwischen dem Heute und dem Gestern sich gebildet hat, dergestalt, daß das Heute das Gestern vielfach kaum noch versteht, so wird auch die Wissenschaft sich besinnen müssen, ob sie sich wirklich jenseits des wirkenden und fortschreitenden Lebens stellen darf oder ob sie sich der Wanderung in die Zukunft anschließen will.

Dazu aber genügt nicht, daß man sich mit den neusten Errungenschaften der Zeit, Kino, Radio usw. auseinandersetzt, die neusten psychologischen Hervorbringungen, Versuche, Theorien in den Bereich der Arbeit hereinzieht. Das hieße das Lebendige und Interessante im Stofflichen suchen und nach Sensationen jagen. Das hat mit dem Wesen der Literaturwissenschaft als einer Geisteswissenschaft nichts zu tun. Denn die Bedeutung des Geistes hängt nicht am Stoffe: man kann allerneuste Experimente geistlos beschreiben, und man kann über allerälteste Dichtung geistvoll schreiben. Die Frage, um die es sich hier handelt, ist vielmehr eine methodische, ein Problem der innern Form und damit der Berechtigung der Literaturwissenschaft als Wissenschaft überhaupt. Wenn heute von den Vertretern der Vorkriegsauffassung aufs neue der „induktiven Aufnahme des Tatsachenbestandes" das Wort geredet wird, so stehen wir vor der Wahl, ob wir im Gebiete der Literaturwissenschaft die Kompilation oder das innerlich wissenschaftliche, geistig lebendige Geschichtswerk wünschen.

Karl Viëtor eröffnet seine Geschichte der deutschen Ode (1923) (ich wähle dieses Beispiel, weil es mir für die sogenannte induktive Methode der Behandlung besonders bezeichnend zu sein scheint) mit der Feststellung, daß die Gattungen der Dichtkunst unter Gesetzen stehen, „die apriori in ihrem Wesen liegen", daß aber die Unsicherheit beginne, wenn man nun von den allgemeinsten Gattungsbestimmungen „zur Bestimmung von typischen einzelnen Zügen dieser Gattungsgestalt und weiter von Gesetzen für die einzelnen Kunstformen innerhalb dieser im Großen unterschiedenen Urformen der Poesie" fortschreiten wolle. „Der Weg der Induktion allein verspricht Erfolg". Induktion heißt Schluß auf das Allgemeine aus der Untersuchung des Einzelnen. Um das Einzelne aber untersuchen zu können, muß man es zuerst suchen und sammeln. Wie will man aber das Material, das man zur Untersuchung braucht, aus dem Gesamtmaterial herausfinden, wenn man nicht von Anfang an seine Merkmale kennt? Wie will man zum Beispiel aus einem Gemengsel von Bohnen, Erbsen und Linsen die Linsen herausfinden, wenn man nicht schon vorher weiß, was eine Linse ist? Die irgendwie ursprünglich gekannte Gattungsbestimmung ist also von vornherein der Gesichtspunkt, nach dem man das Material auswählt, das man untersuchen will, das heißt, es wirkt bei aller Induktion von Anfang an ein deduktives Element als Leitpunkt mit.[1]) Wer sich dessen bewußt ist, wird daher, bevor er sich auf den Weg der Induktion begibt, sich erst

[1]) Rickert betont diese Tatsache auch für die Findung von Naturgesetzen, Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, 4. Aufl., 1921, S. 497 f.

erkenntnistheoretisch-logisch über den genauer zu bestimmenden Begriff Rechenschaft geben und sodann durch die Induktion, indem er sie mit der Deduktion verbindet, zur Klarheit kommen. Lehnt man aber, in der Unklarheit des Positivismus, diese vorangehende grundsätzliche Bereinigung ab, so ist man genötigt, statt von dem logisch bebestimmten Wesen des Gegenstandes auszugehen, sich von bloßen Wörtern leiten zu lassen, das heißt von den Zufälligkeiten des Sprachgebrauches, wie er sich durch all die Willkürlichkeiten persönlicher Begriffsbezeichnungen entwickelt hat. So faßt auch Viëtor sein Induktionsverfahren auf. Er stellt aus der gesamten Geschichte der deutschen Literatur alle die Fälle zusammen, wo ein Dichter sein Gedicht Ode genannt hat, und behandelt sie. Da nun Ode ursprünglich Gesang, Lied heißt, so kann der so bezeichnete Gattungsbegriff alle möglichen Formen des lyrischen Gedichtes umfassen, je nachdem es einem Dichter, aus seiner historisch-gelehrten Bildung und den besonderen Absichten seines literarischen Schaffens heraus, eingefallen ist, seine Gedichte als Oden zu bezeichnen. In Wahrheit sind so in dem Buche die nach Gehalt, Stoff und Form heterogensten Gedichtgestalten als „Oden" beschrieben, von den leichten Geselligkeitsliedern des Barock und Rokoko bis zu den erhabenen Gedankendichtungen Klopstocks. Anderseits aber fehlen nun wieder in dem Zusammenhang die schwungvollen gedankenlyrischen Gedichte, die von ihren Verfassern aus irgendeinem Grunde (den man meist geschichtlich nachweisen kann) nicht als Oden, sondern etwa als Hymnen bezeichnet worden sind, wie zum Beispiel Goethes so genannte Jugenddichtungen, obgleich diese stofflich wie formal durch die Gestalt der pindarischen Ode deutlich bestimmt sind. So ist das Ergebnis des ganzen Buches etwas, was man längst wußte: daß nämlich der Inhalt des Odenbegriffes ein sehr mannigfaltiger und wechselnder ist und man also, wenn man sich auf das Wort beschränkt, logisch gar nicht berechtigt ist, von einer Oden*gattung* im streng gesetzmäßigen Sinne zu reden — man wird ja auch nicht von *einer* Gattung sprechen, wenn man an einer Stelle im Walde Eichen und Buchen zusammenstehen sieht. Statt einer geschichtlichen Beschreibung eines logisch klaren Gattungsbegriffes hat also Viëtor eine bloße Stoffsammlung gegeben, eine Kompilation, deren Wert nur darin besteht, daß man Dinge, die sonst in der Literatur zerstreut sind, in *einem* stofflichen Zusammenhang beisammen findet.

Daraus ergibt sich: wenn die Geschichtschreibung auch im Gebiete der Literaturwissenschaft mehr sein will als eine bloße genaue und geschickt aufgemachte Stoffsammlung, wenn sie wirklich Wissenschaft sein

will, so muß sie vorerst erkenntnistheoretisch-logisch über den Begriff der Wissenschaft ins klare gekommen sein und aus der gewonnenen Klarheit eine philosophische Methode abgeleitet haben. Der reine Induktionsbegriff des Positivismus ist keine Methode, sondern eine Selbsttäuschung. Wer Material sammeln und beobachten will, muß zuerst mit sich ins reine gekommen sein, nach was für formalen Gesichtspunkten er es sammeln soll; diese aber liegen nicht in der tatsächlichen Beschaffenheit des Materials selber, sondern in der seelisch-geistigen Organisation des Sammelnden selber.[2]) Wenn Kant den menschlichen Verstand als den Gesetzgeber der Natur bezeichnet hat, so gilt dieses Wort nicht nur von der Naturwissenschaft, sondern von aller menschlichen Forschung. Alle Wissenschaft, die in einem tiefen und reinen Sinne auf diesen Namen Anspruch macht, muß sich über die bloße kritische Stoffsammlung zu einer Darstellung des Gegenstandes erheben, die innerlich durch die stete Beziehung auf ein festes System von im menschlichen Geistesleben gegebenen und verankerten logischen Grundbegriffen klar geordnet ist.[3]) Diese Ordnung von Grundbegriffen ist nichts anderes als die Gesetzmäßigkeit der betreffenden Wissenschaft, für sie lebenbestimmend und richtunggebend, wie die Gesetzmäßigkeit der physischen Welt für deren Sein und Werden. Nur wo diese begriffliche Ordnung einer wissenschaftlichen Darstellung zugrunde liegt, darf diese den Anspruch auf *Wahrheit* erheben, die etwas anderes ist als die äußerliche Richtigkeit des geschichtlichen Tatbestandes. Der Begriff der Wahrheit, das höchste Ziel aller Wissenschaft, steht und fällt mit dem Vorhandensein oder Fehlen einer philosophisch geklärten und geordneten Begriffswelt im Denken des Forschers. Auch der Geschichtsforscher wird nicht anders können, als für seine Wissenschaft die Existenz von Gesetzen anerkennen.

Damit aber kommen wir nun allerdings zu einem Begriffe, gegen dessen Berechtigung im Gebiete der Geisteswissenschaften gerade heute ernstliche Einwände erhoben werden.

---

[2]) Es tut dem Ernste der Wissenschaft nicht Abbruch, wenn in diesem Zusammenhang auf Christian Morgensterns Galgengedicht „Die Westküsten" hingewiesen wird, wo der Walfisch auf die Rede der Westküste von Ecuador:

„Wärst du etwa kein Walfisch, du grober Tor?"

erklärt:

„Sehr richtig — — — — — —
Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu."

Vgl. auch die Äußerungen in Morgensterns „Stufen", 1918, S. 196 f.

[3]) Besonders eindringlich legt dies Rickert a. a. O. S. 210 dar.

2.

Die grundsätzliche Verschiedenheit zwischen Natur- und Geistes-(Kultur-)wissenschaft dürfte heute wohl kaum ernstlich bestritten werden.[4]) Die Naturwissenschaft geht darauf aus, Begriffe von unbedingt allgemeiner Geltung zu finden, die Geisteswissenschaft, im besondern die Geschichte, sucht das Einmalige und das Individuelle begrifflich zu erfassen. Die Naturwissenschaft ist bestrebt, alles Geschehen, um es in seiner allgemeinen Bedeutung zu erfassen, in quantitativ-mathematische Größen umzudenken, und ist dabei genötigt, über die qualitativen Unterschiede der Gegenstände hinwegzusehen: das Fallgesetz zum Beispiel stellt nur den allgemeinen Vorgang des Fallens in einer mathematischen Formel dar, ohne auf die besondere Eigenart des fallenden Gegenstandes Rücksicht zu nehmen (die Bedingung, daß der Gegenstand in einem luftleeren Raume fallen müsse, ist in Wirklichkeit garnicht zu erfüllen); die Geschichte hat im Gegenteil die Aufgabe, die qualitativen Wesensunterschiede der einzelnen Gegenstände in der Einmaligkeit ihres zeitlichen Erscheinens herauszuarbeiten. Es wäre für sie geradezu sinnlos, geschichtliche Persönlichkeiten, wie Lessing oder Luther in quantitativ-mathematischen Größen ausdrücken und das Gemeinsame durch die Beziehung auf einen mathematischen Grundwert herausarbeiten zu wollen; denn es würde ja dadurch gerade das Eigentümliche und Wertvolle ihres geschichtlichen Seins ausgetilgt, Luther wäre nicht mehr Luther und Lessing nicht mehr Lessing, wenn diese geschichtlich einmaligen Persönlichkeiten durch eine quantitative Betrachtungsweise auf allgemeine Begriffe reduziert würden.

Aus dieser grundsätzlichen und methodischen Verschiedenheit von Natur- und Geisteswissenschaft hat man nun aber auch den Schluß gezogen, daß der Begriff des Gesetzes nur den Naturwissenschaften zukomme, und die Geisteswissenschaften guttäten, sich mit einem weniger anspruchsvollen Begriffe zu begnügen, etwa Norm, Typus oder Regel.[5]) Denn da die Begriffe Gesetz, Gesetzmäßigkeit die unbedingte und allgemeine Geltung in sich schlössen, so gehe es nicht an, sie auch da zu

[4]) Zum Problem: W. Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften. Ges. Schriften 1. Bd. 1922. — W. Windelband, Präludien, 9. Aufl. 1924. — H. Rickert, Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, 4. Aufl. 1921. — E. Troeltsch, Der Historismus und seine Probleme, Ges. Schriften 3. Bd. 1922 (dort die Auseinandersetzung mit den früheren geschichtsphilosophischen Theorien S. 111 ff.). — E. Spranger, Lebensformen, 3. Aufl., besonders S. 66 ff. — H. Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft 1926. — E. Meister, Über die Möglichkeit historischer Gesetze 1928.

[5]) Rickert a. a. O. S. 278 spricht von Werten, Meister a. a. O. S. 73 f. von Norm, Spranger a. a. O. S. 66 von normativen Gesetzen usw.

verwenden, wo es sich, wie in der Geisteswissenschaft, grundsätzlich eben nicht um unbedingte und allgemeine Geltung der Begriffe handle, sondern im Gegenteil um die Herausarbeitung ihrer Einmaligkeit und Individualität. Wenn eine Persönlichkeit wie Lessing durch einen Biographen in der ganzen Besonderheit ihres geschichtlichen Lebens charakterisiert worden sei, so liege weder in der dadurch herausgestellten Gesamtheit von Begriffen noch in den sie zusammensetzenden Einzelbegriffen ein „Gesetz" in dem Sinne, daß durch diesen als „Lessing" bezeichneten Begriffszusammenhang nun auch andere geschichtliche Erscheinungen wissenschaftlich erfaßt und ausgedrückt werden könnten, wie das Fallgesetz, wenn es einmal begrifflich bestimmt sei, die Fallbewegung aller möglichen Gegenstände wissenschaftlich ausdrücke.

Man mag im Interesse einer reinlichen und klaren Scheidung der Begriffe diese Folgerung billigen und es begrüßen, daß, wenn nun doch, wie nachgewiesen, die Natur- und die Geisteswissenschaften im Innersten ihres Wesens auseinandergehen, auch verschiedene Namen verwendet werden, um die Grundbegriffe ihrer Methoden zu bezeichnen. Allein diesem Verzicht der Geisteswissenschaft auf den Begriff „Gesetz" steht zunächst der geschichtliche Gebrauch des Wortes entgegen.[6]) Der Begriff Gesetz (Nomos, Lex) ist ursprünglich im Bereiche des theologisch-politisch-sittlichen Lebens des Menschen verwendet worden, und erst die religiöse Vorstellung der göttlichen Weltgesetzmäßigkeit hat in der Stoa die Entstehung der Vorstellung einer gesetzmäßigen Naturordnung als der Immanenz der göttlichen Vernunft begründet. Allein die Analogie zwischen Gotteswillen und Naturordnung schloß auch jetzt noch das Merkmal der Unbedingtheit und Allgemeinheit der Geltung von der Vorstellung des Naturgesetzes aus, und so konnte es kommen, daß die christliche Kirche, mit der Stärkung des theokratischen Gedankens und der Schwächung der Naturgeltung, in den Naturgesetzen nur mehr Gewohnheiten des göttlichen Handelns erblickte, die die Willkür nicht ausschlossen und also auch Wunder zuließen. Erst die Aufklärung, indem sie das kirchliche Verdammungsurteil über die Natur aufhob und eine „Naturwissenschaft" auf mathematischer Grundlage schuf, hat damit auch den Begriff des Naturgesetzes in dem heute üblichen mathematischen Sinne eingeführt; Newton z. B. betont scharf das ausschließlich quantitative Merkmal der naturwissenschaftlichen Methode, indem er die Aufgabe der echten Naturforschung darin sieht, die Naturerscheinungen unter Verzicht auf ihre Wesensbesonderheiten und verborgenen Qualitäten auf mathematische Gesetze zurückzuführen (ad leges mathe-

[6]) R. Eucken, Geistige Strömungen, 4. Aufl., 1913, S. 154 ff.

maticas revocare), und Kant erklärt übereinstimmend, „daß in jeder besonderen Naturlehre nur soviel eigentliche Wissenschaft angetroffen werden könne, als darin Mathematik anzutreffen" sei.

Die Blüte der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert war die glänzende Auswirkung und Bestätigung dieser Auffassung; ja sie schien, je größer ihre Erfolge waren, um so ausschließlicher für sich den Namen einer Wissenschaft in Anspruch nehmen zu dürfen, und es bildete sich so die Meinung, daß, entsprechend dem Kantischen Worte, jede Wissenschaft, die dieses Namens würdig sein wolle, soviel als möglich von der mathematischen Methode in ihre Begriffssprache einführen müsse. Das galt im besonderen von der Geschichte. Comte, der Begründer der „positivistischen", d. h. auf jede Spekulation verzichtenden, nur das tatsächliche Beobachtungsmaterial vorurteilsfrei ausdeutenden Methode, stellt als die Aufgabe der Wissenschaft im allgemeinen hin „de regarder tous les phénomènes comme assujettis à des lois naturelles invariables, dont la découverte précise et la réduction au moindre nombre possible sont le but de tous nos efforts".[7]) Das quantitative Merkmal des aus der Naturwissenschaft bezogenen Gesetzesbegriffes führt diese Methode in Form statistischen Beweismaterials auch in die Geschichte ein. So hat Buckle in seiner Geschichte der Civilisation in England (1857) auf Grund statistischer Angaben z. B. die konstante Regelmäßigkeit im Vorkommen von Selbstmorden als ein „geschichtliches Gesetz", analog etwa dem naturwissenschaftlichen Gesetz von Ebbe und Flut, zu erweisen gesucht: es sei aus der Konstanz zu schließen, daß der Selbstmord lediglich das Erzeugnis des allgemeinen Zustandes der Gesellschaft sei, und daß der einzelne Frevler nur das verwirkliche, was eine notwendige Folge vorhergehender Umstände sei. In einem bestimmten Zustande der Gesellschaft müsse eine gewisse Anzahl Menschen ihrem Leben selber ein Ende machen: „Das ist das allgemeine Gesetz". Es ist eine Anwendung der gleichen statistisch-quantitativen Methode der positivistischen Geschichtsauffassung, wenn Wilhelm Scherer in seiner Geschichte der deutschen Literatur als „Schema" (wie er vorsichtiger sagt statt Gesetz) des Entwicklungsganges unserer Literatur eine regelmäßige Wellenbewegung annimmt und die Länge der einzelnen Welle auf 600 Jahre berechnet: aus der Wahrnehmung der neuhochdeutschen Blüte um 1800, der mittelhochdeutschen um 1200 und aus spärlichen Überresten altdeutscher Dichtung folgert er eine erste Blüteperiode um 600.[8])

[7]) Comte, Cours de philosophie posit. I, leç. I, p. 11; Eisler, Wörterbuch, 4. Aufl., Bd. 2, S. 475.

[8]) Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, 8. Aufl., S. 18 ff.

Es ist sicher, daß bei allen solchen Versuchen weder von Gesetzmäßigkeit im Sinne der logisch-mathematischen Kausalität der Naturwissenschaft gesprochen werden kann, noch daß ihnen ein Erkenntniswert innewohnt im Sinne einer wahrhaft wissenschaftlichen Aufhellung geschichtlicher Vorgänge. Sie sind begreiflich als Versuche, die Geschichte als Wissenschaft für das Denken der betreffenden Zeit, das rein naturwissenschaftlich gerichtet war, zu retten; sie waren aber, als grundsätzlich verfehlte Versuche der Anpassung der Methode einer Wissenschaft an die der andern, wesensentgegengesetzten, von vornherein zum Untergang bestimmt.

Soll man aber nun, da es, wie gerade solche Versuche zeigen, den Gesetzesbegriff in der naturwissenschaftlich-mathematischen Form für die Geschichte nicht gibt, ihn für die Geisteswissenschaft samt dem Wort überhaupt preisgeben und durch harmlosere, d. h. weniger logisch verpflichtende und unbedingte Begriffe wie Norm, Wert oder Typus ersetzen? Mir scheint, das wäre die geradlinige Fortsetzung der Politik der Wissenschaften im 19. Jahrhundert und bedeutete in Wahrheit, wenn auch in verschleierter Form, die endgültige Kapitulation der Geisteswissenschaft als Wissenschaft mit einer logisch begründeten Methode vor der Naturwissenschaft; denn, rein formal und grundsätzlich, besteht das Wort von Newton auch heute noch zu Recht: der Sinn aller Wissenschaft ist, den bearbeiteten Stoff „auf Gesetze zurückzuführen"; nur — diese Einschränkung muß gegenüber dem Mathematiker gemacht werden, der von seiner Arbeitsmethode und seiner fachwissenschaftlichen Erfahrung aus urteilt — es brauchen diese Gesetze, wenn es sich um eine andersgeartete Wissenschaft handelt, nicht mathematische zu sein, sondern es müssen eben Gesetze sein, die sich aus der besondern und eigentümlichen Grundhaltung der Geisteswissenschaft notwendig und logisch ergeben.

In der Tat läßt sich doch wohl aus der Zurückdrängung der Geisteswissenschaft durch die Naturwissenschaft in der Kulturdialektik des 19. Jahrhunderts ein anderer Schluß ziehen als der des Verzichtes von Seite der Geisteswissenschaft auf den Begriff des Gesetzes und damit das Zugeständnis der endgültigen Waffenstreckung vor der Siegerin. Derartige geschichtliche Schicksale, wie die Geisteswissenschaft es im vergangenen Jahrhundert erlebt hat, sind nicht nur die Wirkung der Überlegenheit auf der einen Seite, sondern auch der Schwäche auf der andern, nämlich nicht der geistigen Mächte als solcher, sondern der Menschen als ihrer zeitweiligen Träger. Es ist doch keine Frage, daß der Gipfelpunkt der Geisteswissenschaft in ihrem tiefsten und umfassendsten Sinn

nicht am Ende des 19. Jahrhunderts liegt, sondern an seinem Anfang bis etwa zum Jahre 1870, und daß die ganze Geschichte der Geisteswissenschaft im 19. Jahrhundert ein allmähliches Hinuntersteigen von diesem Gipfel bedeutet. Wollen wir uns aber über den Ort, wo wir stehen, orientieren, so dürfte es doch richtiger sein, diese Orientierung von einem hohen Gipfel zu unternehmen als von niedrigen Erdwellen.

Die Frage ist, ob denn unser heutiges Denken so sehr von Naturwissenschaft überflutet sei, daß wir alles, worüber wir uns wissenschaftlich unterhalten, nur in ihrer Begriffssprache zu denken vermögen. So bewundernswert und scharfsinnig die Naturwissenschaft heute ihre Methode ausgebildet hat, so gibt es doch zu denken, daß es in der Geschichte der menschlichen Kultur großartige Perioden und Persönlichkeiten gegeben hat, die, weil sie geistespolitisch und nicht naturpolitisch gerichtet waren, wie Platon[9]), Augustin, das Mittelalter, den Begriff des Gesetzes in einem ganz andern als dem heutigen naturwissenschaftlichen Sinne brauchten und darunter doch wohl trotzdem einen für ihr Denken wertvollen Begriff verstanden. Noch Ranke[10]) war überzeugt, daß das geschichtliche Leben sich nach „eingepflanzten Gesetzen aus einem eigentümlichen geistigen Grunde" entwickle, und vor ihm braucht Goethe den Begriff des Gesetzes im Sinne einer unabänderlichen und notwendig wirkenden „Vorschrift der Natur" (Metamorphose der Pflanzen § 115). Man weiß, was dieser so verstandene Begriff in seiner Morphologie für eine Rolle spielt. Es genügt, auf jene feierlich-orakelhafte Offenbarung des Bildungsgesetzes des lebendigen Individuums hinzuweisen, wie er sie in dem Gedicht „Urworte. Orphisch" gegeben hat:

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Gerade diese Strophe, die die einmalige Individualität (den „Daimon") des Menschen an die mathematische Gesetzmäßigkeit der Natur (die Himmelsbewegung) anknüpft, also die beiden Reiche nicht grundsätzlich voneinander scheidet, deutet den Weg an, auf dem für das geisteswissenschaftliche Denken eine selbständige Begründung des Gesetzesbegriffes gefunden werden kann.

[9]) K. Faigl, Idee und Gesetz. Blätter für deutsche Philosophie, 2. Bd. 1928, S. 167 ff.

[10]) Meister a. a. O. S. 75.

Zunächst muß man sich, scheint mir, auf die eigentliche Bedeutung der Begriffe Natur und Geist besinnen.

Faßt man sie auf als zwei verschiedene, außer uns bestehende Reiche der gegenständlichen Wirklichkeit, so erkennt man bald, daß sie sich in Wahrheit gar nicht scheiden lassen, ohne daß man in eine Wirrnis sich kreuzender, ja sich widersprechender Vorstellungen gerät. Welchem Reiche will man zum Beispiel das dichterische Schaffen Hölderlins nach dem Beginn seiner Erkrankung zuteilen? Der Psychiater faßt den Krankheitsprozeß als einen physischen, also der „Natur" angehörigen Vorgang auf und findet in den während dieser Jahre entstandenen Gedichten wie in dem ganzen Verhalten des Dichters Kennzeichen seines physischen Zustandes. Auf der andern Seite aber haben, wie man weiß, die Literaturhistoriker auch von diesen Gedichten eine beträchtliche Anzahl den reifsten Schöpfungen des Hölderlinschen Geistes zugesellt. Oder wenn in Wilhelm Raabes Erzählung „Nach dem großen Kriege" zwei Brüder im Streit der Eifersucht einen Abhang hinunterfallen, so gehört das Ereignis einerseits als eine Auswirkung des Fallgesetzes in die Physik, anderseits als Teil eines menschlichen Geschehens in die Geistesgeschichte hinein.

Diese Beispiele zeigen, daß es sich bei dem Unterschiede zwischen den beiden Begriffen Natur und Geist nicht um zwei reale und objektive Werte, sondern um zwei menschliche Auffassungsweisen handelt, für deren Entstehung und Verschiedenheit wir, soweit unser Urteil reicht, nicht die gegenständliche Welt außer uns (die Dinge an sich), sondern die Organisation unseres seelisch-geistigen Wesens und Verhaltens verantwortlich zu machen haben.

Die Wurzel der Zweiteilung der Welt in Natur und Geist dürfte daher doch wohl in der Zweiheit unseres funktionellen Verhaltens gegenüber den unserm Vorstellungsschatze einzuverleibenden Gegenständen liegen: einerseits bemühen wir uns mit unsern Sinnesfunktionen, uns ein Bild der äußern Gestalt und Wirkung der Gegenstände zu machen in der Richtung des Sehbaren, Hörbaren usw.; anderseits verarbeiten wir diese Sinneseindrücke zu Vorstellungen und Begriffen und stellen diese als selbständige, spontane Werte in unseren Denkoperationen zueinander in logische Beziehungen, ohne uns mehr ihres Zusammenhanges mit einer sinnlichen Anschauungswelt bewußt zu sein oder uns um diesen Zusammenhang zu bekümmern. Die sinnlich-wahrnehmende Funktion unseres Seelischen wirkt konkretisierend, indem sie eine Welt körperlicher Gegenstände vor uns hinstellt; die denkend-logische wirkt abstrahierend, indem sie ein Reich von geistigen Begriffen

erschafft. Die Gestalten der körperlichen Welt existieren im Raume und in der Zeit und sind den Bedingungen der Ausdehnung, der Schwere, Dauer usw. unterstellt; wenn wir sie sich bewegen sehen, so verbinden wir mit dieser Bewegung die Vorstellung des Mechanischen. Die Begriffe des Geistes schweben jenseits aller räumlich-zeitlichen Begrenzungen in einem Reich des absolut Freien, und ihren Bewegungen fehlt das Merkmal des Mechanischen.

Das eine Reich nennen wir Natur, das andere Geist. Es kann somit der gleiche Gegenstand, je nachdem ich ihn als sinnlich empfindendes Subjekt betrachte oder als denkendes mich mit ihm auseinandersetze, das eine Mal als Teil der körperlichen Welt, also der Natur, das andere Mal als Element der denkenden und gedachten Welt, also des Geistes, betrachtet werden. Wenn Goethe in den öffentlichen Anlagen Palermos Pflanzen beobachtete, so gehörten diese für ihn der Natur an; aber wenn er diese mannigfaltige Vielheit von Pflanzen denkend in den Begriff der Urpflanze abstrahierte, so bildet dieser Begriff Urpflanze ein Glied in dem gedanklichen System seiner Weltanschauung und gehört dem Reiche des Geistigen an. Natur und Geist sind somit in Wirklichkeit nicht gegenständliche Reiche außer uns, sondern sie sind Hypostasierungen menschlicher Ideen, Verselbständigungen von Ergebnissen unserer empfindend-anschauenden und denkend-logischen Tätigkeit zu dinglichen Werten.

Aus dem Bisherigen ergeben sich daher zwei Stufen der Tätigkeit des menschlichen Seelenlebens: die erste ist die Erfassung der Außenwelt als:

a) körperliche Gestaltwelt,

b) logische Begriffswelt.

Beide Reiche sind, rein methodisch betrachtet, auf dieser Stufe noch durchaus und ausschließlich als in der seelischen Sphäre des Subjekts beschlossene, nur in ihm existierende und von ihm geschaffene Vorstellungswerte empfunden.

Die zweite Stufe wird gebildet durch das Hinausstellen dieser Vorstellungswerte aus dem Bereich des Bewußtseins in eine (vermeintliche) extrasubjektive Welt, also ihre Verdinglichung oder Hypostasierung.

Nun bleibt aber das menschliche Bewußtsein hierbei nicht stehen, sondern, nachdem es die Ergebnisse seiner seelischen Funktionen zu dinglich-gegenständlichen Welten verselbständigt und sich gegenübergestellt hat, geht es drittens dazu über, diese dinglichen Welten in eine begriffliche Ordnung umzusetzen, das heißt sie in ein System von wissenschaftlichen Werten umzuwandeln und sie, die bisher für das Bewußt-

sein nur als verworrene Mannigfaltigkeit von *Stoff* vorhanden gewesen sind, begrifflich zu *formen* und sich so in Wahrheit zu eigen zu machen. Der Sinn dieser begrifflichen Formung als der wahrhaften Einbeziehung der (Doppel-)Welt in die Vorstellungs- und Denktätigkeit des menschlichen Bewußtseins ist die Auffindung und Herausarbeitung gewisser Merkmale an dem Anschauungs- und Denkstoff der Welt, d. h. an Natur- und Geistesleben, die fähig sind, den Anschauungs- und Denkstoff zu entstofflichen, d. h. ihm den Charakter des Zufälligen, von außen Zusammengetragenen zu nehmen; denn der menschlichen Seele ist das Bedürfnis nach Ordnung, Sinn, Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit innerlichst eingeboren, und alles Geschehen, das ihr vom Zufall beherrscht scheint, ist ihr geradezu sinnlos und unzweckmäßig, und sie ruht nicht, bis sie einen Sinn in ihm entdeckt und es zu einem Zweck in Beziehung gebracht hat. Das ist für sie geradezu der Unterschied zwischen Stoff und Form, daß diese eine Anzahl von Elementen durch einen Sinn und Zweck zu einer Ordnung zusammenschließt, während jener ein bloßes Konglomerat von Elementen ist ohne Sinn, d. h. ohne Zweckbeziehung der einzelnen zueinander und zum Ganzen. Die Erklärung der Sinngebung, die der bloße Stoff durch die Zweckbeziehung bekommt, liegt darin, daß das, was bisher nur Zufall und also ein unverstandener und unverständlicher Einzelfall des Geschehens war, nun auf einmal zu einer verständlichen und allgemeinen Bedeutung erhoben worden ist und damit dem Bewußtsein als dem verstehenden Organ des Menschen hat einverleibt werden können. Jene Merkmale, die das Bewußtsein an den Vorstellungen der Natur- und Geisteswelt aufsucht, um sie ihres grobstofflichen, zufälligen und unverständlichen Charakters zu entkleiden und durch Einbeziehung in seine zweckbestimmte innere Ordnung zu verstehen, müssen also solche sein, die nach ihrem Wesen gerade dazu geeignet sind, über das Zufällige und Einmalige an den Vorstellungen hinweg in einen allgemeinen und notwendigen Zusammenhang hinauszuweisen; es müssen Merkmale sein, die jene neuen Vorstellungen mit andern, bereits im Bewußtsein eingelagerten Vorstellungen gemein haben, das heißt die das Bewußtsein an andern Gegenständen bereits nachgewiesen und, indem es sie als für den Inhalt der Vorstellungen, die es von den Gegenständen gebildet, bedeutungsvoll erkannt, als notwendig zu ihnen gehörig eingesehen hat. Überall da, wo wir solche Einreihungen von neuem Erkenntnisstoff in eine in uns bereits ausgebildete Begriffs- und Vorstellungsordnung vornehmen können, sagen wir, daß wir ein neu an uns Herantretendes *verstehen*. Wo wir neuen Stoff nicht in unsere Begriffs- und Vorstellungsordnung einreihen können, stehen

wir ihm ohne Verständnis gegenüber, bleibt er bloßer Stoff für uns. Verstehen ist somit ein Formen des Stoffes im logischen Sinne, und jene Merkmale, die das Denken an den Dingvorstellungen nachweist, um sie aus dem Zufälligen und Einmaligen in einen allgemeinen und notwendigen Zusammenhang emporzuheben, also zu verstehen, sind die *Gesetzesbegriffe*. Gesetz, Gesetzmäßigkeit sind folglich, so wenig wie Natur und Geist, gegenständliche Werte einer Wirklichkeit an sich, sondern auch sie sind Schöpfungen des menschlichen Seelen- und Geisteslebens, hypostasierender Ausdruck der eigenen Ordnung, Zweckbeziehung und Gesetzmäßigkeit des menschlichen Bewußtseins. Daß es auch Gesetze in der objektiven Welt der Dinge an sich gibt, daß sie möglicherweise sogar mit den Gesetzen unseres Bewußtseins zusammenfallen, soll damit nicht geleugnet werden; nur wissen wir es nicht, weil wir eben die Dinge an sich nicht kennen, und wir brauchen es, um unserer menschlichen Wissenschaft willen, auch nicht zu wissen.

Indem der menschliche Geist aus den beiden Funktionen, in denen er sich erkennend betätigt, der sinnlich-anschauenden und der logisch-denkenden, zwei Reiche verdinglichend erschaffen hat, das der Natur und das des Geistes, das eine, indem er aus sich hinausschaut, das zweite, indem er in sich hereinschaut, kommt er auch dazu, zwei Arten von Gesetzen aufzustellen. Die formale Beschaffenheit der beiden Gesetzarten ist bedingt durch das Wesen der beiderseitigen Welten, das seinerseits wieder auf die Beschaffenheit der Bewußtseinsfunktionen zurückgeht, die sie erzeugt.

Die gesetzgeberische Tätigkeit des Bewußtseins sieht sich, wenn sie die Erscheinungen im Reiche der Natur ordnen, d. h. formend verstehen will, einer durch die Sinne vermittelten Mannigfaltigkeit von körperlichen Einzelgegenständen gegenüber, die nach Geruch, Geschmack, Farbe, Oberfläche, Schwere, Umfang usw. individuell sind. Die Welt der Natur zerfällt ihm also in lauter Individualismen, die ohne Beziehung und Zusammenhang, jeder durch eine feste Gestalt vom andern abgeschlossen, jeder eine Welt für sich, dazustehen scheinen. Um diese verwirrende, wie Zerfall wirkende Vielheit der Dinge, die dem „Verstehen“ im Sinne eines zum zweckbezogenen und sinnvollen Zusammenhang Ordnens schier unüberwindliche Schwierigkeit zu bereiten scheint, dennoch begrifflich zu ordnen und zur Einheit zusammenzufügen, kann das Bewußtsein nicht anders vorgehen, als indem es das Merkmal der Individualität als des mit dem Begriff des Wirklich-Lebendigen verbundenen Einmaligen und Besonderen überhaupt und grundsätzlich für das gesetzgeberische Denken auf dem Gebiete der „Natur“

aufhebt. Es *muß* das tun, weil sonst, wenn es nur einen Rest des Individuellen noch beibehielte, von ihm aus eine Zerstörung des Gesetzesbegriffes für sein besonderes Arbeitsgebiet einsetzen würde. Es *kann* es tun, weil seine Gegenstände, psychologisch betrachtet, in keiner Beziehung stehen zu der menschlichen Persönlichkeit und Erlebniswelt des naturwissenschaftlichen Forschers.

Daraus ergibt sich: das naturwissenschaftliche Denken faßt den Begriff des Gesetzes in seiner unbedingten und allgemeinen Geltung als die reine Form des logischen Denkens in ihrem kontradiktorischen Gegensatz zu den in der gegebenen Lebenswirklichkeit, d. h. der Welt der körperlich-anschaulichen Gegenstände existierenden individuellen Gestaltungen. Es ist wichtig, daß man sich, um das Wesen des Naturgesetzes genau zu begreifen, dieses Gegensatzes klar bewußt ist. Wenn die mathematische Naturwissenschaft ein Gesetz aufstellt, so kann sie sich nicht darum kümmern, ob und wie das durch das Gesetz ausgesprochene logische Verhältnis zu den wirklichen Einzelgeschehnissen jedesmal stimmt. Wenn die Astronomie den Beginn des Frühlings für den Jahresumlauf auf den 21. März ansetzt und also damit ein Gesetz ausspricht, so wird dies nicht dadurch umgestoßen und geht es sie nichts an, daß tatsächlich einmal der Winter bis zum 21. April dauert und also die Wirklichkeit von dem Inhalt des Gesetzes um einen ganzen Monat abweicht. Das mathematisch errechnete Gesetz ist deswegen doch wahr, auch wenn jene Abweichung das Bild der ganzen tatsächlichen Natur und das Wachstum der Pflanzen noch so gewaltig gegenüber dem „normalen" verändert hat. Es ergibt sich aus dieser Diskrepanz, daß der Begriff der Gesetzmäßigkeit in der Naturwissenschaft, insofern auch er nicht das wirkliche Geschehen als solches ausdrückt, nicht *die* Gesetzmäßigkeit der „Wirklichkeit" enthält, sondern nur eine Art, das X der Wirklichkeit zu einer menschlich-logischen Begriffsordnung zu formen, um es wissenschaftlich zu verstehen.

Unter der primären Voraussetzung der allgemeinen und unbedingt logischen Form dieser die individuelle Mannigfaltigkeit der Anschauungswelt zur reinen Abstraktion auflösenden Gesetzgebungstätigkeit des naturwissenschaftlichen Denkens leitet dieses nun sekundär den *Inhalt* seiner Gesetze von dem übereinstimmenden Wesen der Anschauungsgegenstände der Natur ab, d. h. von ihrer Körperlichkeit, die Ausdehnung, Schwere, Zeitdauer, Dichtigkeit, Temperatur, Energie, mechanische Bewegung usw. in sich schließt, also lauter Eigenschaften, die Modifikationen des Begriffs der Quantität sind: räumliche und zeitliche Ausdehnung kann man messen, Schwere wägen, Dichtigkeit und Tempe-

ratur berechnen, Energie und Arbeitsleistung zahlenmäßig bestimmen usw. Das mathematische Prinzip der Quantität ist es also, was allen Gesetzen der Naturwissenschaft in ihrer heutigen Phase zugrunde liegt und ihren Inhalt bestimmt. Von hier aus erhellt die Allgemeinheit und Notwendigkeit der Geltung des naturwissenschaftlichen Gesetzes. Es kann diese Art des Gesetzes aber nicht die einzige sein: dieser Schluß ergibt sich schon aus der Tatsache, daß die beiden Größen NG (Naturgesetz) und W (Wirklichkeit) niemals zur Deckung gebracht werden können, daß NG wohl in W enthalten zu sein und die Bewegung von W im allgemeinen zu bestimmen scheint, aber W mit ihren Einzelinhalten über den Geltungsbereich von NG hinausragt.

Diese Diskrepanz zwischen NG und W erklärt sich daraus, daß bei der Erschaffung von NG die gesetzgeberische Tätigkeit des menschlichen Bewußtseins einseitig sich nur an den Stoff des einen der beiden Reiche, der körperlichen Dingwelt oder der Natur gehalten und das Reich der geistigen Inhalte außer acht gelassen hat; oder richtiger gesagt, sie erklärt sich daraus, daß das Denken sich nur mit der von den Sinnen erzeugten Anschauungswelt dabei beschäftigt hat und nicht mit sich selber, daß es hier nicht zur Reflexion oder Selbstbetrachtung geworden ist.

Indem es nun diese zweite Funktion ausübt, verhält es sich ebenfalls — diesen Schluß darf man schon aus rein formalen Gründen tun — gesetzgeberisch; denn, das liegt in seinem Wesen als Denken, sein Ziel ist ja auch bei dieser Tätigkeit das begriffliche Ordnen von Stoff, also das „Verstehen". Die Ordnungsbegriffe, die es bei der Erforschung der geistigen Welt erschafft, sind den Ordnungsbegriffen zum Verstehen der Natur durchaus analog. Wir haben, schon aus diesem logisch-formalen Grunde, keine Veranlassung, sie nicht ebenfalls als Gesetze zu bezeichnen. Ihr Charakter aber muß formal und inhaltlich, entsprechend dem ganz andern Verhalten des Bewußtseins bei der Erschaffung der geistigen Vorstellungswelt und also der völligen Verschiedenheit dieser Vorstellungswelt von der körperlichen der Natur, auch ganz verschieden sein von dem Wesen der Gesetze der Naturwissenschaft, ja ihm in allem zuwiderlaufen. Der Grundcharakter der Denktätigkeit ist Auflösung der individuell-dinglichen Gegenstände der sinnlichen Anschauungswelt zu logisch-begrifflichen Gebilden, also Abstraktion des Konkreten. Sie ist sich aber dabei doch immer bewußt, daß die wirklichen Gebilde, die sie wissenschaftlich aufzunehmen hat, als Teile des geschichtlichen Lebens individuell-konkreter Art sind. Wie nun die Naturwissenschaft aus dem konkret-individuellen Grundwesen des durch

ihren Arbeitscharakter bestimmten Beobachtungsmaterials (da ja bloß registrierende Aufnahme von Individualismen keine Wissenschaft wäre) die Pflicht ableitet, die Individualismen auf allgemeine logische Begriffe zurückzuführen und ihre Arbeitsmethode also eine mathematische ist, so ergibt sich analog für die Geisteswissenschaft die Pflicht, der Abstraktionstendenz in der Grundhaltung des Geistes entgegenzuarbeiten, indem sie die Denkgebilde, in die sie die Wirklichkeitsdinge verwandelt hat, möglichst anschaulich erfaßt und so, im Rahmen einer geistigen Welt, in den sie sie einbezogen hat, wieder „konkretisiert". Ihre Arbeitsmethode ist also eine individualisierende. Die beiden Wissenschaften stimmen also formal in der Gegenläufigkeit des Verhältnisses zwischen dem Arbeitsgegenstand, wie er durch ihre grundsätzliche Betrachtungsweise bestimmt ist, nicht wie er als gegenständliche „Wirklichkeit" besteht, und der Arbeitsmethode überein: bei der Naturwissenschaft ist der Gegenstand individuell-körperlich, die Methode abstrahierend-mathematisch; bei der Geisteswissenschaft ist der Gegenstand abstrakt-logisch, die Methode konkretisierend-individualisierend.

Es ist klar, daß dieses Verfahren des Individualisierens eine große Zahl von Abstufungen zuläßt, je nachdem man den Begriffsinhalt des Individuums weit und gattungsmäßig oder eng und einzelwesenhaft auffaßt. Wie ein Individuum im einzelmenschlichen Sinne aufgefaßt werden kann als eine Gesellschaft von Zellen, so stellen auch ein Volk, ein Zeitalter, eine Gesellschaftsklasse, eine Kunstschule individuelle Gebilde dar, im Gegensatz gegen die allgemeinen und mathematischen Größen, mit denen sich die Naturgesetze beschäftigen. Nur ist in ihnen die Abstraktion gegenüber einzelmenschlichen Gebilden wie Goethe, Schiller, Lessing oder gar gegenüber einzelnen Werken wie „Faust" oder „Nathan" oder gar einzelnen Versen im „Faust" oder „Nathan" viel weiter getrieben. So unterscheiden sich die einzelnen Geisteswissenschaften — bei Gemeinsamkeit des individualisierenden Denkgrundsatzes — in dem Mehr oder Weniger von Abstraktion und Konkretisierung, ähnlich wie ja auch in den Naturwissenschaften die mathematische Methode nur in Abstufungen durchgeführt werden kann (man denke etwa an den Gegensatz zwischen Physik und Biologie); der Metaphysik, die sich in der wissenschaftlichen Ausarbeitung der geisteswissenschaftlichen Gebilde der mathematischen und abstrakten Begrifflichkeit der Naturwissenschaften nähert oder zu nähern sucht,[11]) steht die Geschichtswissenschaft i. e. S. gegenüber, die sich die Aufgabe stellt, die Gebilde

[11]) Man denke etwa daran, wie Richard Avenarius eine an die mathematische Sprache erinnernde Formelsprache ausgearbeitet hat.

des geschichtlichen Lebens möglichst als Einzelwesen zu bestimmen und zu diesem Zwecke sich nicht genug tun kann mit der Sammlung von Einzelmerkmalen des Gegenstandes, bei einer Persönlichkeit also zum Beispiel die Merkmale Land, Volk, Zeit, Abstammung, Gesellschaft, Familie, Erziehung, Freunde, Lehrer, Geliebte usw. berücksichtigt.

Es würde den Zweck dieses Aufsatzes weit überschreiten, eine derartige Stufenreihe der Geisteswissenschaft aufzustellen. Es sollen im folgenden nur die Konsequenzen dargestellt werden, die sich aus diesen grundsätzlichen Überlegungen für die Literaturwissenschaft ergeben, und es soll der Versuch gemacht werden, nachzuweisen, welche besonderen Gesetze sich aus dem allgemeinen Charakter und der methodologischen Grundhaltung der Geisteswissenschaft für die Einzelwissenschaft ergeben, die sich die geschichtliche Erforschung des literarischen Lebens zum Ziel gesetzt hat. Ob und wie weit diese Gesetze dann auch für andere Einzelformen der allgemeinen Geisteswissenschaft Geltung haben können, soll hier nicht untersucht werden.

3.

Die Aufgabe, die Gesetze der Literaturwissenschaft methodologisch zu bestimmen, läßt sich am besten in zwei Stufen durchführen. Zunächst ist festzustellen, welche Gesetze sich allgemein und grundsätzlich aus dem Wesen des logisch geklärten Gegenstandes der Literaturwissenschaft ergeben, und sodann sind diese allgemeinen Gesetze in ihrer Anwendung auf die drei Hauptprobleme der Literaturwissenschaft aufzuzeigen: das sozialgeschichtliche (Volk, Zeit, Gesellschaft, Generation, Entwicklung usw.); das Problem der dichterischen Persönlichkeit in ihrer psychologisch-weltanschaulichen Bedeutung und ihrer Entwicklung; endlich das Problem der Analyse des dichterischen Kunstwerkes.

Die Aufgabe der Literaturwissenschaft wie aller Geisteswissenschaft ist, wie früher gezeigt worden ist, die Bestimmung eines Gegenstandes als einer individuellen Einmaligkeit im geschichtlichen Leben. Die Individualität ist in diesem Falle eine literarische. Es ist also zu zeigen, welche Gesetze die literarische Individualität in dem weitesten Sinne des Wortes, also nicht nur den Dichter als Menschen, sondern auch das Volk, die Zeit, das Werk usw. als Denkform von allgemeiner und notwendiger Geltung bestimmen, welche also helfen, das literarische Individuum wissenschaftlich zu verstehen.

1. In erster Linie ist hier das Wesen der Individualität selber festzustellen. Das Wort bedeutet Unteilbarkeit, weist also darauf hin, daß der Begriff methodologisch jenseits der quantitativ-materiellen Vorstellungswelt steht, wo ja das Teilen grundsätzlich und also ohne Ende durchgeführt werden kann. In-dividualität bedeutet demnach nicht Geschlossenheit und Einheit im materiell-quantitativen Sinne, sondern Einheit eines geistigen Beziehungszusammenhanges. Eine Pflanze, ein Tier sind nicht in-dividuell, weil ihre Teile physisch miteinander zusammenhangen, denn sie lassen sich ja materiell abspalten, ohne daß an dem Begriff des Tieres oder der Pflanze als Individualität seiner Bedeutung nach etwas geändert wird; er wird höchstens quantitativ-materiell eingeschränkt. Sondern sie stellen Individualitäten dar als sichtbaren Ausdruck einer *geistigen* Einheit des Verschiedenartigen. Nun ist es der Sinn des Denkens als der spontanen Tätigkeit des Geistes, daß es sich ein Ziel („telos") setzt; zielloses Denken ist Gedankenlosigkeit. Daraus ergibt sich der teleologische Charakter alles Denkens oder die Beziehung alles Denkens über Allgemeines und Besonderes auf einen Mittelpunkt als Zweckeinheit. Niemand hat dies wirkungsvoller ausgesprochen als Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" (1, 10), wo er Makarie als den (geistigen) Mittelpunkt der Gesetzmäßigkeit der physischen und sittlichen Welt darstellt: „Wie kann — fragt sich Wilhelm — sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden, in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: Darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes um einen Mittelpunkt kreisend hervortut?" Auch die Individualität als die denkerisch bestimmte Einheit des Lebens ist deshalb durch das Merkmal der Zweckbezogenheit bestimmt; sie ist zweckmäßig gebildet, nicht in dem Begriff, daß sie einen außerhalb liegenden Zweck zu erfüllen hätte, sondern als Auswirkung eines durch ihr eigentümliches Sein ausgedrückten innern Zweckes oder, da dieser Zweck ja eine Schöpfung des Denkens ist, eines Sinnes. Individualität ist also *Sinneinheit*, auf die Literaturwissenschaft bezogen, Sinneinheit eines literarischen Geschehens oder eines literarischen Werkes. Schon Schelling hat, in dem Buch über die Weltseele,[12]) in bezug auf die organisch-natürliche Individualität, ausgeführt, wie in dem individuellen Wesen die Sinneinheit sich dadurch auspräge,

[12]) Schelling, Werke, Jubiläumsausgabe 1927, 1, S. 588. Vgl. zu dem Zusammenhang Rickert a. a. O. S. 231 ff.; Troeltsch, Historismus, S. 85; Spranger, Lebensformen, 3. Aufl. 1922, S. 12 ff.; Meister a. a. O. S. 56 f., 69 f.

daß ein und derselbe Lebensprozeß sich in ihm ins Unendliche individualisiere, und die neusten Ergebnisse der Physiologie, die die In-dividualität oder die biologisch-morphologische Einheit z. B. in der Beschaffenheit der Blutkörperchen nachgewiesen haben, bestätigen seine Anschauung.

Goethe (in den Vorträgen über die vergleichende Anatomie) und Schelling haben diese Sinn- und Zweckeinheit des Individuellen mit dem Wesen des Organischen in Beziehung gebracht. Goethe (Über die Gesetze der Organisation) führt aus, wie das Hauptkennzeichen der Mineralkörper die Gleichgültigkeit ihrer Teile in Absicht auf ihr Zusammensein, ihre Ko- oder Subordination sei, also der Mangel an gestaltbildender, individueller Einheit, während beim Insekt schon das Ei sich als Individuum mit einheitlicher Zweckbezogenheit manifestiere: „Der herauskriechende Wurm ist gleichfalls eine isolierte Einheit; seine Teile sind nicht allein verknüpft, nach einer gewissen Reihe bestimmt und geordnet, sondern sie sind auch einander subordiniert; sie werden, wo nicht von einem Willen geleitet, doch von einer Begierde angeregt". Die klassisch-romantische Literaturbetrachtung hat, wie man weiß, den Organismusbegriff auch auf die Analyse und Deutung der Schöpfungen der geistigen Welt angewendet, mit Recht, denn es handelt sich ja, wie früher dargetan worden ist, bei Natur- und Geisteswelt nicht um zwei gegenständliche Reiche, sondern um zwei verschiedene Erkenntnisweisen des einen Bewußtseins.[13])

In neuerer Zeit ist nun aber, vor allem durch Dilthey und seine Schüler, der Begriff Organismus in der wissenschaftlichen Betrachtung des geistesgeschichtlichen Lebens durch den Begriff Struktur ersetzt worden. Dilthey unterscheidet in den zu Beginn dieses Jahrhunderts entstandenen unvollendeten Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften[14]) den „psychischen Strukturzusammenhang" von dem „Strukturzusammenhang des Wissens". Auch ihm kennzeichnet sich der Strukturzusammenhang als ein Zweckzusammenhang. Unter der psychischen Struktur versteht er „die Anordnung, nach welcher im entwickelten Seelenleben psychische Tatsachen von verschiedener Beschaffenheit regelmäßig durch eine *innere erlebbare Beziehung* miteinander verbunden sind". Die Struktur des Wissens wäre dann demgegenüber der Beziehungszusammenhang der in den Erlebnissen zutage getretenen Wissens-

[13]) Zur organologischen Auffassung der deutschen historischen Schule vgl. Troeltsch a. a. O. S. 277 ff.; E. Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften 1920, S. 37 ff.

[14]) Dilthey, Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. Schriften 7, S. 3 ff., 15 ff., 37.

inhalte. Dilthey hat sich so bemüht, in seinen Aufsätzen zur Auffassung und Analyse des Menschen im 16. und 17. Jahrhundert die Struktur der Kultur der Renaissance und Reformation sowie des entstehenden Rationalismus zu geben.

Allein schon die Unfertigkeit dieser strukturpsychologischen Arbeiten Diltheys, die immer wieder neu einsetzenden Versuche und das immer wieder folgende Versagen, legt die Vermutung nahe, daß es sich bei diesem Denkprozesse, der geradezu etwas Tragisches in Diltheys geschichtliche Erscheinung hineinträgt, um eine tiefere, geistig-metaphysische Ursache handelt, und in der Tat steckt ein innerer Widerspruch in seiner Methode, der sich, je weiter und folgerichtiger er sie auszubilden bemüht war, um so verhängnisvoller geltend machte. Noch in der 1883 erschienenen „Einleitung in die Geisteswissenschaften" hatte Dilthey im Sinne der organologischen Betrachtungsweise des klassisch-romantischen Denkens von „Organisation der Gesellschaft" gesprochen. Der Ausdruck kennzeichnet den ursprünglichen engen Zusammenhang von Diltheys Philosophie mit dem deutschen Idealismus. Dieser Periode gehören auch seine grundlegenden Aufsätze über Goethe, Lessing und Novalis an. Es ist das Verhängnis seiner Persönlichkeit und Lehre gewesen, daß er diesen ursprünglichen Standpunkt nicht zu behaupten vermochte, sondern auf der Suche nach einer exakten Psychologie immer mehr unter den Einfluß der positivistischen Methode des wissenschaftlichen Materialismus des 19. Jahrhunderts geriet. Sein Ziel war jetzt, eine positive, d. h. von aller Metaphysik freie Grundlegung der Geisteswissenschaften zu geben. Er konnte das nur auf dem Wege der reinen Beschreibung der Phänomene: immer wieder spricht er in den letzten Arbeiten von „Deskription des Prozesses", „Deskription der Grenzen" u. dgl. So aber geriet er in eine Sackgasse; denn „Beschreibung" des geistigen Lebens ist eine contradictio in adiecto, ein viereckiger Kreis. Geistiges *Leben*, da es Dynamik, Werden, Entwicklung, Auseinandersetzung ist, wie alles Leben, kann man wissenschaftlich begrifflich doch wohl kaum durch Beschreibung erfassen, die ein statisches, statistisches Verhalten ist und also gegenüber den rein statischen Gegenständen angemessen, sondern es geht nicht anders, als daß man es entwickelnd, dialektisch d. h. in steter Beziehung und Auseinandersetzung des eignen Denkinhaltes zu dem Denkinhalte des Gegenstandes darstellt. Untersucht man die Analysen, die Dilthey von dem Menschen des 16. und 17. Jahrhunderts gegeben hat, so erkennt man, wie er in der Tat die Ideeauseinandersetzung meidet und nur möglichst sachlich, aus den Quellen „beschreibt". Das macht diese Aufsätze für den Forscher, der sich aus ihnen unterrichten will, stofflich so wert-

voll, das raubt ihnen aber auch die dialektische Spannung (die z. B. in Windelbands Darstellung der entsprechenden Abschnitte in seiner Geschichte der neueren Philosophie in so hohem Maße vorhanden ist); man sieht, wie er schichtend immer nur einen Denker neben und nach den andern stellt. Diese materialistisch beschreibende Schichtung von Stoffmassen wird in Wahrheit immer mehr der Sinn des Diltheyschen Strukturbegriffes; die lebendige Sinneseinheit als Einheit der Idee ist dem zeitlich und stofflich Zusammengehörigen des Gegenstandes geopfert. Gerade um dieses Sachliche des Stoffes zu betonen, d. h. den positiven Charakter seiner Geschichtschreibung, gab er den früher selber benützten Begriff des Organischen auf, der ihn zu sehr an die metaphysischen Konstruktionen des Idealismus erinnern mochte, und wählte dafür das harmlosere Wort Struktur oder Gewebe. Wobei freilich es nun unklar bleibt, ob er Gewebe im biologisch-physiologischen Sinne meint und also nur einen verschleiernden Ausdruck für organisch wählt, oder im mechanisch-materiellen Sinne von Tuchgewebe, bei dem dann der Begriff der innern Zweck- und Sinneinheit fehlen würde.

Will die Literaturwissenschaft nicht in gleicher Weise einem verkappten Positivismus anheimfallen, so wird sie gut tun, als wissenschaftliche Erforschung und Darstellung des im künstlerischen Wort geprägten Geistes, sich auf das Wesen des Geistes zu besinnen. Daraus aber folgt dann, daß sie auch den ganzen schillernden Strukturbegriff aufgebe und zu dem Begriff des Organischen zurückkehre, der klar, eindeutig und bestimmt das Geistige als die durch Sinneinheit bedingte Individualität des geschichtlichen Lebens kennzeichnet.

Es ist kein Zufall, daß die Denker des deutschen Idealismus von Leibniz an bis ins 19. Jahrhundert hinein sich um die Festsetzung des Organismusbegriffes immer wieder so eifrig bemüht haben, so daß er für sie geradezu zum Mittelpunktsbegriff ihres Denkens über das Leben in Natur und Geschichte geworden ist. Denn er steht und fällt in der Tat mit der ganzen metaphysischen Weltanschauung des Idealismus. Das ist der tiefere geschichtliche Grund, weshalb ihn der Positivismus und also auch Dilthey fallen gelassen hat: seine Bezogenheit auf das metaphysische Wertsystem des Idealismus. Die Organismusidee im geschichtlich-geistigen Leben des Menschen ist für diesen ein Analogon zu der Kosmosidee des Universums: Kant selber hat in seiner „Kritik der Urteilskraft" die ästhetische Urteilskraft neben der teleologischen untersucht.

So ergibt sich uns allerdings aus der Wiedereinsetzung des Organismusbegriffes eine Folgerung von großer Tragweite: *die Preisgabe des*

beschreibenden Standpunktes der positivistischen Methode und die Besinnung auf den metaphysischen Grundcharakter der Geisteswissenschaft.[15])

Die Lage der Naturwissenschaft ist in dieser Beziehung einfacher als die der Literaturwissenschaft. Da sie sich von Anfang an einer geist-losen Welt als Gegenstand ihrer Forschung gegenübergestellt sieht, so ist es für sie selbstverständlich, daß sie die Begriffssprache, die sie auszuarbeiten hat, aus eigenem Geiste bildet; sie steht also ihrem Gegenstand von vornherein selbständiger gegenüber und kommt so dazu, ein System von eigenen Begriffen der „Wirklichkeit" gegenüberzustellen. Die Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft aber hat es mit dem Geiste selber als Gegenstand zu tun; sie verfällt leicht dem Irrtum zu meinen, daß dieser Geistgegenstand der objektiven Wirklichkeit angehöre, und daß es genüge, ihn beschreibend wiederzugeben — fast ist man versucht zu sagen: selber auf Geist zu verzichten — d. h. sich mit der Kompilation zu begnügen, weil sie diese für „positiv" hält.[16])

Demgegenüber ist folgendes festzustellen:

Will man über die bloße Kompilation, die nur den Wert einer vorläufigen orientierenden Sammlung der äußeren Tatsachen besitzt, aber keine Erkenntnis und Wahrheit im wissenschaftlichen Sinne in sich trägt, zum wirklich geisteswissenschaftlichen Werke vorschreiten, so hat man die „Sinneinheit" des Gegenstandes festzustellen und ihre gestaltende Wirkung in den einzelnen Teilen des Stoffes nachzuweisen. „Sinn" aber, als geistiges Wesen, ist nicht die arithmetische Summe der Einzeltatsachen, denn das quantitative Moment hat ja in der Geisteswissenschaft keinen Raum, sondern „Sinn" ist das Ergebnis einer qualitativen Bearbeitung der Einzeltatsachen durch die eigene Geistigkeit des forschenden Ich, und auch dieser qualitativen Bearbeitung wohnt das Merkmal aller im eigentlichen Sinne geistigen Prozesse inne: die Dialektik oder Auseinandersetzung zweier entgegengesetzter Mächte (einige heutige protestantische Theologen haben diesen dialektischen Charakter des Geistes am nachdrücklichsten wieder begriffen). Daraus folgt: das forschende Ich kann dem Gegenstand, wenn eine Auseinandersetzung zustande kommen soll,

---

[15]) Das ist der Punkt, wo sich meine Auffassung der literaturwissenschaftlichen Methode grundsätzlich von der Walzels unterscheidet, der in seinem stoffreichen Buche „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" den Gegenstand durchaus positivistisch-psychologisch behandelt, in der Art der alten Wissenschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und damit Geisteswissenschaft zu geben meint.

[16]) Der gröbste, auch heute noch nicht ausgestorbene Fall dieser Arbeitsweise, die auf eigenen methodologischen Geist verzichtet und sich mit der Wiedergabe des Geistes des Dichters begnügt, ist die der bloßen ästhetisch paraphrasierenden Beschreibung mit Wiederholung von „schönen Stellen" aus dem besprochenen Werke.

nicht als bloß genau konstruierter Aufnahmeapparat gegenübertreten, sondern es wird, als lebendiger Mensch, ihm gegenüber seinen eigenen Standpunkt haben; denn nur dann besteht die Aussicht, daß die Sinneinheit oder — warum soll das wohl lediglich aus geschichtlichen Gründen auch in der heutigen geistesphilosophischen Literatur noch vielfach gemiedene Wort nicht ausgesprochen werden? — die *Idee* des (erkenntnistheoretischen) Gegenstandes zum Vorschein kommen; ein Aufnahmeapparat, z. B. eine Registrierkasse, zeigt immer nur die *Summe* der eingegangenen Quanten, niemals einen *Sinn* des eingelieferten Geldes. Es ist nützlich, sich in diesem Zusammenhang der Goetheschen Sprüche zu erinnern: „Begriff ist Summe, Idee Resultat der Erfahrung", und: „Wer sich vor der Idee scheut, hat zuletzt den Begriff nicht mehr".

Gibt man sich aber nun Rechenschaft darüber, wie die „Idee" zustande kommt, so entstammt sie der Weltanschauung des verstehend formenden Ich, das aus der Tiefe seines Gemütes für die Vielheit der im Tatsachenbestand beobachteten Größen den geistigen Beziehungspunkt findet. Alle große Literaturgeschichtschreibung bis zum Positivismus ist so in der Tat weltanschaulich-ideell bestimmt, sogar Scherer noch,[17]) weil er zwar den Willen zur positivistischen Methode hatte, aber in Wahrheit noch weitgehend unter der Wirkung der großen Tradition der deutschen Literaturkritik und -geschichte seit der klassisch-romantischen Zeit stand; denn der Positivismus in seiner reinen Form ist keine Weltanschauung mehr im Sinne einer persönlich geprägten geistigen Haltung, sondern ganz einfach Zerstörung des geistigen Ich im Sinne seiner Aufteilung in die Vielheit der Gegenstände.

Wenn der Organismusbegriff uns so notwendig zwingt, aus dem teleologischen Charakter der geistigen Welt als des Gegenstandes der Literaturwissenschaft die Begriffe der Idee und Weltanschauung abzuleiten und als formendes Element den objektiven Gegebenheiten des Stoffes gegenüberzustellen, so ist damit zugleich ausgesprochen, daß die Literaturwissenschaft ohne Werturteil nicht auskommt. In der Tat taucht denn auch in der geschichtsphilosophischen Erörterung des Begriffes Sinneinheit und Zweckbezogenheit immer zugleich auch der Begriff Wert auf. Was heißt Wert?

Die Naturwissenschaft wertet nicht. Ihr ist ein Regenwurm genau so wichtig wie eine Milchkuh. Erst wenn sie zur praktischen Naturwissenschaft wird, beginnt auch sie zu werten, indem sie etwa den Kampf gegen Schädlinge aufnimmt und den Ertrag der Milchkuh zu steigern sucht;

[17]) Über Scherers Stellung in der geistesgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts vgl. E. Rothacker, Einleitung in die Geistesgeschichte S. 207 ff.

aber in diesem Falle ist sie nicht mehr reine Wissenschaft, sondern sie ist, als Volkswirtschaft, in den Zweckzusammenhang des menschlichen Lebens eingetreten, mit dem sie als reine Wissenschaft grundsätzlich nichts zu tun hat. In diesen Zweckzusammenhang aber ist die Geisteswissenschaft stets verwickelt, wenn auch in einem höheren Sinne als dem volkswirtschaftlich-praktischen. Das Leben des Geistes, das sie erforscht und darstellt, ist ja gar nichts anderes, als die Selbstentwicklung eines derartigen Zweckzusammenhanges, und es wird in ihrem Werk nur dann lebendig, wenn dieser Zweckzusammenhang als innere Form der Dialektik in dasselbe hineingetragen wird. Der Naturforscher hat es leicht, sich gegenüber dem Seelenleben von Amöben „objektiv" zu verhalten. Der Geschichtsforscher, wenn er nicht bloß Urkunden abschreiben und Steine sammeln, wenn er Seelenforscher sein will, kann das Seelenleben von Menschen nicht anders ergründen, als indem er Stellung nimmt und es aus eigener Geistigkeit heraus (auch eine psychologische Methode ist ein Ausdruck solcher eigenen Geistigkeit) deutet; denn er soll wissen, daß das Seelen- und Geistesleben vergangener Perioden mit letzten Fäden noch in seine eigene Zeit und Existenz hineinreicht, und wäre es auch nur in der Form, daß es hier wie dort menschlicher Geist ist, der sich kämpfend entfaltet.

Man wendet etwa gegen diese Auffassung ein, daß durch sie die „wissenschaftliche Wahrheit" als eine unvoreingenommene Feststellung dessen, „wie es eigentlich gewesen ist", zu Schaden komme. Demgegenüber mag auch hier gesagt sein, daß die Wahrheit nicht Summierung von „richtigen" Wirklichkeitstatsachen ist, sondern Neuschaffung von als richtig festgestellten Tatsachen zum ideell geformten Gebäude eines Weltbildes. Wenn die Literaturwissenschaft aus positivistischer Zeit immer noch einen schiefen Wahrheitsbegriff mit sich schleppt, so steht sie eben noch auf dem Boden, auf dem die Dichtung in dem Zeitalter des Naturalismus gestanden hat. Dagegen hat etwa Lessing, dem man doch gewiß die Einsicht in das Wesen der Geschichtswissenschaft nicht wird absprechen können, es wohl gewußt, daß Wahrheit nicht Statik und Statistik, sondern Dialektik ist. Das ist der tiefere Sinn seines kämpfenden Ringens um die Wahrheit als eines rastlos sich emporschraubenden Kreisens um die reine Wahrheit, die nur, wie er leibnizisch sagt, „für Gott allein" ist, und wenn er immer wieder betont: „zufällige Geschichtswahrheiten können der Beweis von notwendigen Vernunftswahrheiten nie werden",[18]) so heißt das, daß das Merkmal für die Wahrheit in den Geisteswissenschaften nicht in dem Äußeren des historischen Materials,

[18]) Muncker 13, 5; vgl. den Brief an den Vater vom 30. Mai 1749, Muncker 17, 18.

der „Richtigkeit", sondern in der logischen Zweckbezogenheit, die der Geist darin findet, sich kundgibt. Daß das Material auf seine Richtigkeit hin genau erforscht werde, ist dabei natürlich selbstverständlich, aber nur die notwendige Vorarbeit.

Indem der Wahrheitsbegriff so in den dialektischen Prozeß des Geistes einbezogen und zu einem weltanschaulichen Werte gemacht wird, ist damit freilich der Wahn eines festen, dauernden und allgemeingültigen Wahrheitsbesitzes zerstört (nicht die Möglichkeit der Feststellung richtiger geschichtlicher Tatsachen) und damit die Forderung ausgesprochen, daß sie sich jeder ringend selber aufs neue zu eigen machen muß. Wer darin eine Relativität sieht, mag sich trösten: es gibt auch für die Naturwissenschaft keine absolute und dauerhafte Wahrheit; es hätte sonst nicht das ptolemäische Weltbild durch das kopernikanische abgelöst werden können. Und für beide Wissenschaften gilt: wer da meint, sich erst dann beruhigen zu können, wenn er eine Wahrheit als ktema eis aei in sich abgelagert hat, der mag sich einmal in den umfänglichen Kompendien der Wissenschaft des deutschen Barock, vor der Aufklärung, umsehen: er findet da ganze Kohlenflöze und Sandbänke von „Wahrheiten", endlose Schichtungen von geschichtlichem und naturhistorischem Wissen, langweilige Kompilationen von Gedächtnisstoff ohne innere Problematik und Spannung. Das Wort Lessings gilt hier: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz."[19]) Wenn die Aufklärung mit ihrem starken philosophischen Interesse die Schöpferin der modernen Geschichtsschreibung geworden ist, so konnte sie das, weil sie den Grundsatz der Teleologie in das geschichtliche Werden hineingetragen und damit an die Stelle der bloßen Barock*kompilation* eine wissenschaftliche *Methode* gesetzt hat. Sie hat damit zugleich auch die Pflicht gefühlt, die Vergangenheit zu werten, das heißt, sie an den als zur Förderung des Lebensprozesses notwendig befundenen Werten der Gegenwart zu messen. Man wirft der Geschichtschreibung der Aufklärung vom positivistischen Standpunkt ihren teleologischen Charakter vor; der Vorwurf kann aber nur gelten, insofern in übertriebener Betonung des Gegenwartsbewußtseins für das gesamte Leben der Vergangenheit Ziel und Ende in der Gegenwart gesehen wird („Und wie wir's dann so herrlich

[19]) Muncker 13, 23 f.

weit gebracht"). An sich kann, wie gezeigt worden ist, die geistesgeschichtliche Darstellung des teleologischen Moments nicht entbehren.[20])

2. Aus dem Wesen des menschlichen Geistes als des logisch-denkenden Verhaltens gegenüber der sinnlichen Anschauungswelt ergibt sich für die Literaturwissenschaft ein zweites Gesetz. Wer schon je die Begriffe Anschauung, Sinnenbild, Denkvorstellung nach ihren Inhalten logisch zu fassen versucht hat, weiß, daß sie nicht absolute und logisch eindeutig bestimmbare Größen sind, sondern Stufenwerte, und daß es eine vielsprossige Leiter von den Grenzwerten Anschauungsbild (als der möglichst genauen Wiedergabe des konkreten Gegenstandes der äußern Wirklichkeit mit einer Fülle von Inhaltsmerkmalen) und Begriff (als letzter Vergeistigung des Sinnenbildes mit nur wenig Merkmalen) gibt. Auch die abstrahierende Tätigkeit des Denkens ist nicht ein mechanisch-quantitierendes Verhalten, das feste und eindeutige Größen schafft, sondern ein dynamisch-bewegliches, dessen Schöpfungen der Charakter des Flüssigen und Elastischen innewohnt. Wer zum Beispiel „Haus" sagt, drückt damit noch nicht aus, ob er ein Haus in italienischem Renaissancestil oder im deutschen Barockstil meint. Es ist die Eigentümlichkeit der Sprache als unmittelbarer Äußerung des Denkens, daß ihre Elemente, die Wörter, sowohl sinnlich-anschauliche als logisch-begriffliche Bedeutung haben, und daß das Verhältnis zwischen beiden Wertgruppen niemals klar und eindeutig bestimmt werden kann. Mit andern Worten: die Sprache (das Denken) bezeichnet einen Gegenstand immer zugleich als Einzelwesen und als Gattungswesen, wobei beiden, nur in engerer oder weiterer Bedeutung, der Charakter des Individuellen beigelegt werden kann. Die Naturwissenschaft kümmert sich um diese Tatsache nicht; sie setzt sich über das individuelle Einzelwesen hinweg und bildet, in absoluter Abstraktion, Gesetze als Ausdruck des Allgemeinen. Die Geisteswissenschaft dagegen, als Erforschung des Individuellen, hat dieser Eigentümlichkeit des Denkens Rechnung zu tragen, und für die Literaturwissenschaft im besonderen ergibt sich so als zweites Gesetz die Bestimmung des Verhältnisses von *Typus und Einzelwesen* als abstrahierender Weite und konkretisierender Enge des Individualbegriffes.

Goethe hat sich besondere Mühe gegeben, in seiner pantheistischen d. h. geisteswissenschaftlichen Betrachtung des Naturgeschehens den Begriff des Typus als des grundlegenden Elements seiner Morphologie herauszuarbeiten. Das Ergebnis, zu dem er gelangt, ist eine Metaphysie-

[20]) Natürlich bedeutet „werten" im weltanschaulich bedingten Sinne ein Nichtanderskönnen, und nicht etwa, daß man, je nach der besondern Stimmung des Augenblicks, heute so und morgen so wertet, wie Walzel in seinem relativistischen Positivismus den Begriff faßt, Gehalt und Gestalt S. 141.

rung des logischen Verhaltens des Menschen: die begriffbildende Fähigkeit des Denkens wird zum Verhalten des bildenden Weltgeistes verallgemeinert. Typus ist ihm somit, als metaphysischer Begriff, die im Wirklich-Physischen wie im Geistigen wirkende Bildekraft der Natur, deren Richtung durch ein individuelles Gattungsziel teleologisch bestimmt wird. Die Schwingung zwischen dem Allgemein-Abstrakten und dem Einzeln-Konkreten in der Begriffsbildung der Denktätigkeit drückt sich in der Bestimmung des Typus als eines metaphysischen Wertes in der Polarität zwischen der Einheit und Allgemeinheit und der Verschiedenheit und Wandelbarkeit (Versatilität) des Typus aus: er ist einheitlich, allgemein, sich immer gleich in dem Bestreben, Gebilde seiner Art hervorzubringen; er ist aber versatil, indem er im einzelnen Falle und jedesmal wieder andere Wesen hervorbringt. Individuell ist er in beiden Verhaltungsweisen, nur ist der Begriff das eine Mal ganz weit, gattungsmäßig im strengen Sinne des Wortes, das andere Mal ganz eng, Ausdruck des Einzelgegenstandes in seiner sinnlichen Gestalt.[21])

Die Literaturwissenschaft kann, wenn sie den Sinn dieses Goetheschen Begriffs klar erfaßt hat, daraus fruchtbare Anregung erfahren für die methodologische Ausarbeitung des Verhältnisses von Typus und Einzelwesen. Sie wird dann, wieder im Sinne der Schaffung der wissenschaftlichen Wahrheit, bestrebt sein, ihre Feststellungen so zu gestalten, daß das Besondere und Einzelne — immer im Rahmen und mit der Eigenschaft des Individuellen — zugleich auch ein Allgemeines und Gattungsmäßiges ausdrückt. Mit andern Worten: ihre Sprache wird eine *symbolische* werden. Wenn sie z. B. eine einzelne Persönlichkeit schildert, so wird sie darauf bedacht sein, sie zugleich als besonderen Ausdruck einer zeitgeschichtlichen Gattung herauszuarbeiten, bei Lessing z. B. betonen, inwieweit in ihm der allgemeine Zeittypus Rationalist besondere Gestalt geworden ist, oder in der Analyse eines Schillerschen Werkes nachweisen, in welcher Weise allgemeines Schillersches Sein, Denken und Formen eine einmalige Ausdrucksform gefunden hat.

3. In engster Beziehung zu dem Gesetz der Wechselbeziehung zwischen Gattung und Einzelwesen steht das Gesetz der *Polarität*, wie es ebenfalls die Goethesche Weltanschauung in fruchtbarster Weise ausgearbeitet hat. Es ergibt sich aus dem Charakter des Lebens als einer Auseinandersetzung gegensätzlicher Mächte, als eines „Kampfes", wie man allzu derb und einseitig es ausgedrückt hat. Wo Leben ist, wird das Gleichgewicht der Kräfte von der einen oder der andern Seite aus be-

[21]) Goethe, Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre; Metamorphose der Tiere; Metamorphose der Pflanzen usw.

ständig gestört, und auch wo es einmal eintritt, ist es, solange das Leben dauert, ein labiles Gleichgewicht, das der nächste leiseste Windhauch wieder zerstört. Leben ist also — könnte man sagen — das unablässige Streben, das Gleichgewicht herzustellen, aber zugleich die Ohnmacht, es je dauernd zu schaffen. Erst der Tod bedeutet die Stabilität des Gleichgewichtes und damit die völlige Ruhe.

Auch für das geisteswissenschaftliche Denken der Literaturwissenschaft, das die Erhebung des Lebens in ein Denkgebilde anstrebt, ist das Gesetz der Polarität wichtig, und es ist für sie schon heuristisch fruchtbar, sich in der Erforschung des geschichtlichen Lebens von ihm bestimmen zu lassen. Dabei aber muß sie sich, ihrer geistigen Grundstellung entsprechend, bewußt sein, daß der Polaritätsbegriff für sie ein dynamisch-qualitativer, nicht ein mathematisch-quantitativer Wert ist. Der Grund der Polarität ist die Einheit eines (metaphysischen) Schaffenstriebes. Indem dieser aber in die Wirklichkeit eintritt, spaltet er sich in zwei Kräfte, die sich, als entgegengesetzte Wirkungsweisen, bekämpfen, zugleich aber, da in ihnen der ursprünglich eine Bildungstrieb in seiner Einheit immer lebendig bleibt, zur Vereinigung zurückdrängen. Man kann so zum Beispiel die Reformation auffassen als ursprünglich entstanden aus dem religiös-sittlichen Drang nach Verinnerlichung und Verwesentlichung, der gegen 1500 wirksam wurde gegen die veräußerlichte Gestalt der damaligen Kirche. In diesem Trieb aber regen sich sofort zwei entgegengesetzte Mächte: ein Freiheitsdrang, der auch, gegenüber der starren Askese der Kirche, das Recht des natürlichen Menschen betont (etwa die Forderung der Geistlichenehe), aber auch der Drang nach Vergeistigung der äußerlichen Heilsordnung der Kirche (Rechtfertigung durch den Glauben statt durch das Werk). Diese beiden Kräfte gehen, durch den Gegensatz sich gegenseitig befruchtend, in einer Gestalt wie Luther nebeneinander her, der einerseits weltliche Freuden preist, anderseits das Glaubensleben geistig vertieft. Sie spalten sich aber zu unversöhnlicher Feindschaft in dem Gegensatz zwischen Luther und den Bauern: indem diese den Freiheitsbegriff einseitig auf ihre wirtschaftlich-soziale Lage beziehen, zwingen sie Luther, mit aller Schärfe die geistige Seite der Reformationsidee zu betonen.

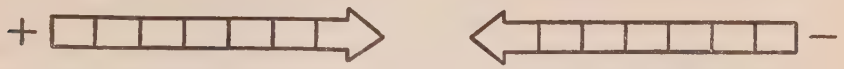
Hegel, der in dem Wechsel von Thesis, Antithesis und Synthesis diese Polarität in der Bewegung des geschichtlichen Lebens am nachdrücklichsten betont und am folgerichtigsten ausgebaut hat, ist dabei freilich dem Augenschein nach dem Fehler verfallen, daß er in dem Bestreben nach einer genauen begrifflichen Ausprägung des Gesetzes es aus der dynamischen Denkmethode der Geisteswissenschaft in die mathematische

hat hinübergleiten lassen. Es ist daher kein Zufall, daß seine Schüler, Feuerbach, Marx usw., dann die Begründer einer materialistisch-quantitierenden Geschichtsauffassung geworden sind. In Hegels System selber birgt den Keim zu dieser materialistischen Betrachtungsweise die Zuspitzung der Polaritätsidee zum mathematischen Widerspruch; in ihm selber also schlummert bereits der methodologische Grundgedanke der mechanistisch-materialistischen Naturwissenschaft, der die qualitative Dynamik des natürlichen Lebens in quantitative Verhältnisse umsetzt, Kraft durch Zahl ausdrückt — vielleicht darf man sogar sagen, daß hier die Wurzel all jener Versuche des 19. Jahrhunderts steckt, die Geschichtswissenschaft der Naturwissenschaft methodologisch anzugleichen.

Demgegenüber ist zu betonen: die Polaritätsidee in der geisteswissenschaftlichen Betrachtung bedeutet ihrem Wesen nach nicht einen kontradiktorischen Gegensatz von zwei Kräften, die vollinhaltlich bestimmt werden können durch die Zeichen + und — der mathematischen Begriffssprache; denn das würde ja heißen, daß sie sich gegenseitig aufhöben, das Ergebnis somit 0 wäre. Es soll nicht bestritten werden, daß dieses Verhältnis + 1 und — 1 = 0 auch im geschichtlichen Leben dauernd oder zeitweise vorkommen kann, z. B. bei stark intellektuell begabten Persönlichkeiten; hier ist aber tatsächlich dann auch die Wirkung der polaren Kräfte der völlige Stillstand oder das zeitweise Versagen des Schaffensprozesses. An dem Gesetz selber ändern solche Einzelfälle des individuellen Lebens als Grenzerscheinungen nichts. Daß das Gesetz als solches im geschichtlichen Leben den Stillstand ausschließt, die Dynamik sich hier also grundsätzlich nicht zur mathematischen Antithetik logisiert, erklärt sich eben aus der qualitativ-individualistischen Betrachtungsweise der Geisteswissenschaft gegenüber der quantitativen und allgemeinen der Naturwissenschaft. Kraft bedeutet im geschichtlichen Leben nicht eine feste, starre und eindeutige Größe, die sich zahlenmäßig ausdrücken läßt: wenn man die Leidenschaft in Goethes Sprache als eine Kraft bezeichnen kann, so hat doch auch der positivistischeste und materialistischeste Literarhistoriker niemals den Versuch gemacht, Goethes Leidenschaft zu Lotte Buff nach Stärkeeinheiten zu messen, wie man den elektrischen Strom mißt, oder ihre Wärme durch Kalorien auszudrücken; vielmehr ist die Kraft im geschichtlichen Sinne ein freies Spiel, ein elastisches Auf- und Abschwellen, und da diese elastische Freiheit auf beiden Seiten wirkt, so kann das gegenseitige Verhältnis der gegeneinander wirkenden Kräfte ebenfalls nicht ein starres, quantitativ eindeutiges, es muß ein Wechselspiel von Anschwellen und Nachlassen und Wiederanschwellen sein. Graphisch ließe sich der Unterschied

zwischen mathematischer Antithese und dynamischer Polarität etwa so darstellen:

Quantitativ-mathematisch:



Qualitativ-dynamisch:

4. Das vierte Gesetz ergibt sich mit ebensolcher Notwendigkeit aus dem dritten wie das zweite aus dem ersten. Wie das Gesetz der Sinneinheit oder Zweckbezogenheit als Charakter des individuellen Lebens das Verhältnis von Gattung und Einzelwesen als Erscheinungsformen der Individualität bestimmt, so zieht das Gesetz der Polarität als viertes das der *Stetigkeit* nach sich.

Wenn die Dynamik des Lebens ein Wechselspiel an- und abschwellender Kräfte ist, so schließt dieser Begriff das lückenlose Ineinandergreifen der Kräfte in sich, d. h. es gibt keinen Raum, der nicht von dem Kraftstrom des Lebens durchdrungen wäre; auch wo es zum Stillstand gekommen scheint, ist dieser Stillstand nur vorübergehend und labil.

Die Aufgabe des literaturgeschichtlichen Denkens ist es, dieses zeitliche Ineinanderspielen der bestimmenden Lebensmächte geistig als einen begrifflichen Prozeß nachzubilden, wie die Geschlossenheit und Lückenlosigkeit des Ineinandergreifens der einzelnen Glieder ja das Wesen des Denkens ausmacht. Impressionistisches Denken, das von Apperçu zu Apperçu springt, ist, wissenschaftlich betrachtet, unfruchtbar, da ihm gerade das fehlt, was das Wesen und, heuristisch gesehen, den Wert des wissenschaftlichen Denkens ausmacht: das innerlich Zwingende des Fortschreitens von Begriff zu Begriff, von Gedanken zu Gedanken, von Einsicht zu Einsicht. Die Stetigkeit steht so auch in engster Beziehung zum Gesetz des organischen Sinnzusammenhanges: wo der Organismus das beziehungsreiche Ineinanderspielen der Teile in den Zweckzusammenhang nach der Richtung des Nebeneinander bedeutet, ist die Stetigkeit das Wirken des Sinnzusammenhanges in der zeitlichen Aufeinanderfolge einer logischen Gliederkette.

Wenn diese lückenlose Stetigkeit dem Lebensprozesse so eigen ist, wie im Flusse Welle auf Welle drängt und die nachfolgende von der vorhergehenden gedrängt wird, so darf man sich von der Mangelhaftigkeit

unserer Einsicht, vor allem infolge der Lückenhaftigkeit unserer quellenmäßigen Kenntnis des Gegenstandes, die innerhalb der wissenschaftlichen Arbeit eine reine Stetigkeit als ausgeschlossen erscheinen lassen, nicht verleiten lassen, sie als Gesetz der wissenschaftlichen Methode überhaupt zu bestreiten. Es kann unsere Unkenntnis der tiefsten und feinsten Lebenszusammenhänge so groß sein, daß das Gesetz der Stetigkeit im einzelnen Falle völlig aufgehoben und die Lebensform gänzlich sprunghaft erscheint. Aber auch diese einmalige Erscheinung hebt das Gesetz als solches nicht auf, dessen Inhaltsbestimmung sich niemals mit der besonderen Einmaligkeit des tatsächlichen Falles deckt. Es ist das Wesen des Gesetzes an sich, wie es ja auch das naturwissenschaftliche Gesetz zeigt, daß es rein formal-logische Bedeutung hat und die Beziehung auf die einmaligen Gegebenheiten, also die inhaltliche Auswirkung dem einzelnen Falle überläßt. Man darf mithin den Begriff der Stetigkeit nicht so auffassen, als ob von dem wissenschaftlichen Betrachter prophezeit werden könnte, was sich aus gewissen Prämissen im einzelnen Falle für ein Schluß ergebe, und daß dieser Schluß notwendig in der Wirklichkeit eintreffen müsse. Was sich, als Stetigkeit, notwendig bestimmen läßt, ist die in der Individualität gegebene *Richtung* des Geschehens. Wer z. B. Goethe und Schiller genau kennt, wird mit wissenschaftlicher Notwendigkeit sagen können, daß eine Reise nach Italien Schiller nicht die Förderung gebracht hätte, die sie Goethe tatsächlich gebracht hat, auch wenn ihm seine Mittel sie gestattet hätten (er hätte sie ja sonst schon flüssig machen können); es hat also zum Gesetz der Stetigkeit in seinem Leben gehört, daß er nicht nach Italien gegangen ist, wie es eine Wirkung des Stetigkeitsgesetzes in Goethes Leben war, daß er nach Italien ging. Was sich aber nicht notwendig bestimmen läßt, sind die besonderen Umstände, die Goethe nach Italien führten. Oder: es läßt sich aus der Sinneinheit (Idee) der seelischen und weltanschaulichen Persönlichkeit Goethes heraus wissenschaftlich notwendig erweisen, daß er nach seinen Sturm und Drang-Werken in einer Dichtung seine Versöhnung mit der Welt als einen Läuterungsprozeß darstellen mußte; daß diese Dichtung gerade „Iphigenie" heißen müsse, läßt sich wissenschaftlich notwendig nicht erweisen. Grundsätzlich ausgedrückt heißt das: Stetigkeit als methodologischer Begriff bedeutet, die Gesetzmäßigkeit der Individualität als das Einheitliche in all ihren zeitlich aufeinanderfolgenden Äußerungen zu erfassen. Da aber Individualität zugleich ein ewiges Anderswerden bedeutet, und es in der Geschichte so wenig eine „Wiederkehr des Gleichen" gibt, wie ein Blatt am Baume dem andern gleich ist, so schließt Stetigkeit auch in sich, daß jede Äußerung als ein individueller

und besonderer Akt begriffen werden muß. Es läßt sich leicht erweisen, daß die Gedichte des „West-östlichen Diwan" und die Jugendhymnen Goethes Schöpfungen der gleichen Persönlichkeit sind, aber ebenso leicht läßt sich dartun, daß sie verschieden sind.

Nur in diesem behutsamen und einschränkenden Sinne darf man auch den hier naheliegenden Begriff Entwicklung, der von der Naturwissenschaft her zu einer so großen Bedeutung in der Literaturgeschichte gekommen ist, geisteswissenschaftlich auffassen.[22]) Er kann niemals Wechsel der Substanz bedeuten oder gar Fortschritt im Sinne einer Verbesserung, sondern nur Umwandlung der stets gleichen Substanz durch eine Reihe von Gestalten als Erscheinungsformen unter dem Gesichtspunkt des in der Idee der Substanz als Lebenseinheit oder Monade gegebenen Telos oder Lebenszweck. Für die Monade Schiller kann z. B. die Entwicklung als Stetigkeit nur heißen, daß sie das Telos Schiller bis zum letzten Punkt erfüllen muß; sie kann nicht heißen, daß die Monade sich in die Goethes verwandeln könne, wenn auch vielleicht es Schiller zu einer Zeit seines Lebens als Wunschziel vorgeschwebt hat, Goethe möglichst gleich zu werden. Entwicklung heißt also nur Entfaltung einer Lebenseinheit in der durch ihre Individualität vorgezeichneten Bahn und im Sinne eines stetigen Ineinandergreifens und eines Wandels von Glied zu Glied.[23])

4.

Es sind im Vorhergehenden vier allgemeine Gesetze als methodologische Grundbestimmungen des Urteils in der Literaturwissenschaft herausgestellt worden: 1. Das Gesetz der Sinneinheit als des mit dem Begriffe der geschichtlichen Individualität gegebenen teleologischen Zusammenhanges. 2. Das Gesetz des Verhältnisses von Typus und Einzelwesen als der labilen Ausprägung des Individuellen. Indem das Einzelne

[22]) Vgl. H. Cysarz, Literaturwissenschaft als Geistesgeschichte S. 190 f.

[23]) Der rein formal-logische Charakter des Stetigkeitsgesetzes schließt auch die Auffassung des Entwicklungsbegriffes aus, wie sie in der geschichtsphilosophischen Theorie Lamprechts enthalten ist; denn seine Reihe Animismus, Konventionalismus, Typismus, Symbolismus, Individualismus, Subjektivismus sagt nicht nur über das Wie? der allgemeinen Entwicklung, sondern zugleich über das notwendig eintretende Was? der einzelnen Stufen aus. Der Inhalt dieses Was? aber läßt sich ebenso wie das ganze methodologische Prinzip anfechten. Denn abgesehen davon, daß Lamprechts Methode im Sinne positivistischer Geschichtschreibung nur psychologisierende Beschreibung gibt, statt Aufdeckung der geschichtlich wirkenden Kräfte, so unterliegt sie in ihrem methodologischen Prinzip einer Selbsttäuschung in bezug auf das geschichtliche Sehen. Lamprecht geht es wie dem Betrachter, der auf einer Höhe stehend eine Landschaft überblickt. In der nächsten Umgebung kann er Bekannte, Tiere, Pflanzen, kurz individuelle Einzeldinge wahrnehmen, also, vermöge der örtlichen Nähe, aufs genaueste differenzieren. Eine zweite Reihe von Gegenständen, die

als Ausdruck des Typisch-Allgemeinen erscheint, schließt dieses Gesetz den symbolischen Charakter der literaturwissenschaftlichen Darstellung in sich. 3. Das Gesetz der Polarität als der Entfaltung einer Lebenseinheit in der gegensätzlichen Zweiheit wirkender Kräfte, unterschieden von der quantitativen Antithetik im mathematischen Sinne. 4. Das Gesetz der Stetigkeit als der lückenlosen Wandlung einer Lebenseinheit von Gestalt zu Gestalt.

Es ist nun noch die besondere Anwendung dieser Gesetze auf die Hauptprobleme der Literaturwissenschaft aufzuzeigen und damit ihre heuristische, methodologische und urteilsbildende Fruchtbarkeit nachzuweisen. Als solche Hauptprobleme kommen in Betracht: 1. Die literaturwissenschaftliche Gemeinschaft als volklicher und zeitlicher Lebensraum. 2. Die dichterische Persönlichkeit. 3. Das dichterische Werk. Es können hier nur Andeutungen gegeben werden; die Auswirkung der Gesetze im einzelnen ausführlich entwickeln, hieße eine ganze Philosophie der Literaturwissenschaft schreiben.

1. Die literaturwissenschaftliche Gemeinschaft als volklicher und zeitlicher Lebensraum. a) Das Gesetz der Individualität als teleologischer Sinneinheit. Die Erkenntnis von der volklichen und zeitlichen Bedingtheit literarischer Gestalten ist, nachdem namentlich Herder gegenüber dem einseitig klassischen Ideal sie begründet hat, ein alter Gesichtspunkt literaturwissenschaftlicher Betrachtung. Was seitdem, unter dem Einfluß der reichen historischen Forschung des 19. Jahrhunderts, an einzelnen methodologischen Begriffen ausgearbeitet worden ist, um die Gesetzmäßigkeit des Gemeinschaftslebens literaturwissenschaftlich zu begreifen, ist im wesentlichen nur eine Differenzie-

---

weiter abgerückt sind, erscheint nur noch in ihren typischen Merkmalen: Leute, Wald, Wiesen usw. Ein noch weiter abgerückter Kreis läßt auch diese Individualismen verschwinden, bis schließlich der Horizont dem Beschauer das tatsächlich vorhandene Gewirr von Lebensindividualismen nur noch als eine Reihe von einfachen ineinander verfließenden Linien erscheinen läßt, so daß er meint, die Weite bestehe tatsächlich aus solchen einfachen Berglinien usw. In Wahrheit aber ist auch der Inhalt der fernsten Lebensräume genau so differenziert wie der der nächsten. Was die fernsten vereinfacht und typisiert, ist vor allem das Gesetz des optischen Verhaltens des menschlichen Auges, dessen Sehschärfe in die Weite abnimmt. Es ist Lamprecht nur das zuzugestehen, daß die Zahl unserer Quellen abnimmt, je weiter wir in die Geschichte zurückgehen (immerhin nicht in stetiger Verminderung). Aber wenn er daraus schließt, daß die Menschen, je früher sie gelebt, auch in ihrem seelischen Bau um so einfacher, typischer, konventioneller gewesen seien, so unterliegt sein Urteil dem Gesetz der in die Weite abnehmenden Sehschärfe: nicht die Lebensindividualismen nehmen an Stärke und Differenziertheit ab, je weiter man zurückgeht, es scheint dem Betrachter des 19. Jahrhunderts nur so, als ob sie abnähmen. Man kann sich doch zum Beispiel schwer davon überzeugen, daß eine Persönlichkeit wie Alkibiades weniger differenziert gewesen sein soll als etwa Lassalle oder, um ein Beispiel aus der Literaturgeschichte zu geben, Grimmelshausen weniger als Gellert.

rung und Modernisierung Herderscher Gedanken.[24]) Vom Standpunkt einer logisch begründeten Methodologie aus ist dazu zu bemerken, daß die verschiedenen Methoden, wenn sie wirklich philosophisch ausgebaut sind, ihre Begründung in einer bestimmten weltanschaulichen Stellung ihrer Urheber oder Anwender haben müssen, und daß sie also nicht miteinander verquickt werden dürfen, ohne daß ein unwissenschaftlicher Synkretismus kompilatorischer Art entsteht. Es geht also z. B. nicht an, die materialistische Geschichtsmethode Marxistischer Herkunft und die pantheistische der Romantik miteinander zu verbinden. Natürlich wirken sich, stofflich-inhaltlich betrachtet, Ideen, die in der Geschichte auftreten, auch in wirtschaftlich-materieller Hinsicht gestaltbildend aus. Aber bei der methodologisch-formalen Frage nach dem Anstoß und der Art der geschichtlichen Gesetzmäßigkeit hat man sich zu entscheiden, ob man die geistig-qualitativen oder die materiell-quantitativen als bestimmende und richtunggebende betrachten will. Ebenso geht es nicht an, den Taineschen Begriff des Milieu, eine weltanschaulich ausgesprochen positivistische Bestimmung, zu verquicken mit der Hamann-Herderschen Auffassung von Volk und Zeit als „hieroglyphischer" Ausprägung des göttlichen Bildungsgeistes.

b) Das Verhältnis von Typus und Einzelwesen als Ausprägung des Geschichtlich-Individuellen wirkt sich in dem Gemeinschaftsproblem als Frage der Persönlichkeit in ihrem morphologischen Verhältnis zu Zeit und Volk aus. Die Frage taucht hier auf, ob die Persönlichkeit oder die Masse (der „Zeitgeist" oder die „Zeitseele"), also das einzelmenschliche oder das kollektive Moment in der Bildung des geschichtlichen Lebens den Anstoß gebe. Die symbolische Betrachtungsweise, wie sie oben dargelegt worden ist, wird dazu kommen, diese Frage nicht in der Form des Entweder — Oder, sondern des Sowohl — Als auch zu beantworten, indem sie die Persönlichkeit als Symbol der Gemeinschaft auffaßt. Wenn das geistige Gemeinschaftsleben in dem Hin- und Herwirken der in ihm sich auslebenden Bildungskräfte an einen Punkt gekommen ist, wo sich aus ihm ein individueller Typus in das Licht des geschichtlichen Bewußtseins erhebt, so vereinzelt und verfestigt sich dieser Typus in der besonderen geschichtlichen Persönlichkeit oder in Persönlichkeiten, die ihrerseits wieder, indem sie den Typus, vermöge ihrer genialen, die Masse überragenden Begabung, zu ganz einzigartiger Rein-

[24]) Typologische Überblicke geben u. a. J. Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft, 1914; Derselbe, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, 1926; P. Merker, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte, 1921; O. Benda, Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft, 1928, und S. von Lempicki in Merker-Stammlers Reallexikon 2, 280 ff.

heit und Kraft zu steigern vermögen, der Masse die Bedeutung des Typus eindringlich einprägen, sie aufklären über den Sinn des in ihrem Innern wirkenden Lebenswillens und durch diese Aufhellung die ganze Zeit fördernd vorwärtstreiben. In dieser Weise stellen Lessing, Goethe, Schiller, Kleist usw. Symbolgestalten eines Typus dar, von der allgemeinen Zeitbewegung emporgetragen und ihrerseits diese wieder fördernd. Von hier aus erkennt man die logische Verkehrtheit der Fragestellung: was wäre Lessing gewesen, wenn er im Zeitalter der Romantik gelebt hätte? Denn das einmalige und bestimmte geschichtliche Phänomen Lessing ist ja nur aus der Wechselwirkung seines individuellen Ich mit der Individualität des Volkslebens zu bestimmter Zeit das geworden, was sein Name bedeutet, und wenn man die eine Größe preisgibt oder ändert, das Gemeinschaftsleben, so fällt damit auch das Ganze der geschichtlichen Gestalt dahin.

Es erschöpft sich aber die Wirkung des Verhältnisses Gattung und Einzelwesen nicht in der Symbolbeziehung von Dichter und Volk oder Zeit, sondern auch das einzelne Volk, die einzelne Gesellschaftsschicht muß so als die symbolische Vereinzelung eines gesamtzeitlichen Gemeinschaftslebens aufgefaßt werden. Nimmt man z. B. den Begriff Aufklärung als Zeitmerkmal etwa von 1700—1770, so kann gezeigt werden, wie er sich in der englischen, französischen, deutschen usw. Aufklärung nach den volkhaft und landschaftlich gegebenen Bildungskräften vereinzelt und wandelt.

c) Die Sinneinheit oder die Idee eines literarischen Zeitalters wirkt sich in der Polarität zweier seelisch-geistiger Grundrichtungen aus. So ist das Zeitalter des Barock beherrscht durch die Auseinandersetzung zwischen dem in der Orthodoxie der katholischen und der protestantischen Kirche mit begrifflicher Starrheit ausgesprochenen asketisch-weltfeindlichen Denken einerseits und der der Aufklärung zustrebenden weltheitern und natürlichen Lebensauffassung anderseits.[25]) Der Realismus des 19. Jahrhunderts (Gotthelf, Hebbel, Keller usw.) kommt zustande in der Auseinandersetzung zwischen romantisch-idealistischer und materialistisch-wirtschaftlicher Weltanschauung. Gerade die Geschichte des Realismus, die durch die Fülle von Zeugnissen und besonders durchsichtig ist, erweist sich für die Erkenntnis des Polaritätsgesetzes als besonders aufschlußreich.[26]) In der Mitte des Jahrhunderts, zwischen 1840

[25]) Vgl. mein Buch: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung, 2. Aufl., 1928.

[26]) Vgl. meinen Aufsatz: Hebbel, Gotthelf, Keller und die Krise des deutschen Geisteslebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Blätter für deutsche Philosophie, Bd. 1, 1927, S. 166 ff.

und 1880, entstehen die bedeutendsten Werke, in einer Zeit also, wo, wie etwa die Debatten in der naturwissenschaftlichen Literatur (Feuerbach, Karl Vogt, Ludwig Büchner) zeigen, die Spannung zwischen der idealistisch-qualitativen und der materialistisch-quantitativen Auffassung am stärksten ist. Damals, zwischen 1850 und 1860, ist G. Keller mit seinem „Grünen Heinrich" und seinen „Leuten von Seldwyla" hervorgetreten; in jenen Jahren sind aber auch die ersten Fassungen, Entwürfe oder Pläne zu den „Sieben Legenden", „Züricher Novellen" und dem „Sinngedicht" entstanden, die man alle nicht auf die eindeutige Formel des Materialismus spannen kann. Damals traten die großen Tragödien von Hebbel als Auseinandersetzungen der Zeitkrise hervor. Umgekehrt erweist sich die ausschließliche Herrschaft einer einzigen Denkrichtung dichterisch als wenig fruchtbar; es erklärt sich daraus die Unergiebigkeit der Jahrzehnte von 1815 bis 1835 (die Herrschaft des konsequenten Idealismus in der Form des Hegelschen Logismus) und von 1880 bis 1900 (die Herrschaft des konsequenten positivistischen Materialismus): auch Kellers „Martin Salander" kann es geistig-künstlerisch, bei aller Durchbildung der „Technik", nicht mehr mit den früheren Werken aufnehmen. Ebenso hat die Kultur des Rokoko mit der Überbetonung der Rationalität keine so nachhaltig wirkenden Dichtungen hervorgebracht, wie dann die Zeit von 1770 bis 1815, seitdem sich gegen den rationalen Gedanken als Gegenmacht der Rousseau-Hamannsche Irrationalismus erhoben hatte.

d) Das Gesetz der Stetigkeit bedeutet im Leben der literaturgeschichtlichen Gemeinschaft jene Entwicklungslinie, die durch das labile Spiel der Polaritätskräfte entsteht. Sie heißt Zusammenhang der Wandlung. Dabei aber hat man gegenüber dem naheliegenden Bilde von Aufstieg, Höhepunkt und Niedergang von Zeitaltern die größte Vorsicht zu üben. Es hat sich, wie zum Beispiel in der heutigen Beurteilung der Barockliteratur oder des Realismus des 19. Jahrhunderts, schon mehrfach gezeigt, daß eine Zeit, die ein früheres Geschlecht als einen Niedergang betrachtete, einem späteren in entgegengesetzter Beleuchtung erschien und umgekehrt. Man wird also richtiger ein Zeitalter, wie es ideell bestimmt ist, als eine biologische Einheit fassen und hier von Aufblühen, Blüte und Welken sprechen. Man sieht so z. B., wie der deutsche Barock aus der Renaissance hervorwächst, sich zur Reinheit entwickelt — bei Fleming, Gryphius, Grimmelshausen usw. — und dann in Einseitigkeit und Übertreibung erstarrt — in der sog. zweiten Schlesischen Schule —. Von hier aus fällt dann Licht auf das Problem der Periodenbildung, das aber hier nicht behandelt werden soll.

2. Die Persönlichkeit des Dichters. a) Die Sinneinheit der dichterischen Persönlichkeit ist zunächst, wie z. B. die Untersuchungen von E. Sievers gezeigt haben dürften,[27]) als eine physiologische Einheit aufzufassen. Daraus ergibt sich auch eine Einheit des psychologischen Verhaltens: schon die oberflächlichste Betrachtung des Stiles zeigt etwa, daß Kleist eine andere Individualität ist als Goethe. Auch in der Form seines Erlebnisses verhält sich Goethe immer gleich. Oder man überzeuge sich, wie bei Lessing immer das gleiche Verhältnis ist zwischen Theorie und Ausübung des dichterischen Schaffens: stets geht die theoretische Untersuchung voraus, und erst wenn so die Klarheit über die „Regel" gewonnen ist, folgt die dichterische Arbeit. So hat er seine Fabeln, so „Miß Sara Sampson", „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" geschaffen. Jedesmal aber zeugt ein einziges Beispiel von der Stärke seines theoretischen Interesses, aber auch von der Rastlosigkeit seiner Forschung. Wie sehr die Persönlichkeit eine einmalige Lebenseinheit ist, läßt sich vielleicht am deutlichsten an den Versuchen erkennen, sie nachzuahmen: lehrreich ist in dieser Beziehung das Verhältnis von Varnhagen von Enses Stil zu dem Goethes. Endlich bedeutet der Begriff Sinneinheit in methodologischer Beziehung auch die metaphysisch-ideelle Einheit der Persönlichkeit. Dichter wie Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel sind von einer einzigen Idee her geistig bestimmt, und diese wirkt sich in der Gestalt ihres Schaffens aus. Betrachtet man z. B. C. F. Meyer nach diesem Gesichtspunkt, so erfährt man, wie sein ganzes Denken von der Frage nach der Schicksalsgerechtigkeit beherrscht wird. Die Trübung seiner seelisch-geistigen Verfassung in seiner Jugend hat ihre Wurzel in der damaligen Unfähigkeit, die befriedigende Antwort zu finden. Die ganze Reihe seiner Novellen stellt eine Entwicklungskette stets vertiefter Antworten auf die Grundfrage dar.[28])

b) Wie die Persönlichkeit eine Einzelerscheinung des Zeit- und Volkstypus ist, so wiederholt sich das logische Verhältnis Gattung und Einzelfall auch im Leben der dichterischen Persönlichkeit. Empfindet man z. B. Goethe als individuelle Gattungseinheit, so stellt die Reihe seiner Werke Einzelfälle derselben dar. Auch hier, bei der wissenschaftlichen Zeichnung der Persönlichkeit als Individualtypus, ist zu betonen, daß ein lebendiges Bild nicht quantitativ-positivistisch zustande kommt durch Summierung von möglichst vielen Einzelangaben, sondern nur dynamisch-qualitativ durch Aufdecken der in der Persönlichkeit

[27]) E. Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse, 1924.

[28]) Zum Begriff der Idee in der Dichterpersönlichkeit vgl. mein „Dichterisches Kunstwerk" S. 65 ff. Über Meyer: Krisen und Probleme, 1928, S. 290 ff.

wirkenden Typusidee als Sinneinheit und ihrer symbolischen Ausgestaltung in der einzelnen Lebensäußerung. Auch der eifrigste positivistischeste Sammler erfüllt, wenn auch uneingestanden, dieses logische Gesetz: er vermeidet es doch wohl nachzuforschen, was Goethe gegessen habe, als er „Hermann und Dorothea" schrieb, oder wie lange er damals zu schlafen pflegte. Dagegen liegt hier der Erkenntniswert der guten Anekdote. Wer sich daran gewöhnt hat, symbolisch zu schauen, nimmt wahr, wie im Leben einer naturhaften Persönlichkeit sich der ganze Gehalt ihres Wesens manchmal in einem einzigen Zug, einer bestimmten Gebärde oder Begegnung sozusagen zusammenballt und das oft begrifflich Unausdrückbare sich in einem Bilde symbolisch offenbart. So ballt sich in Goethes Liebe zu Friederike das Gattungsmäßige seiner pantheistischen Naturinbrunst in der Gestalt seiner ländlichen Geliebten zum Symbol zusammen; er selber betont in Dichtung und Wahrheit, daß er sie auf dem Hintergrund der *bewegten Natur* von „schwankenden Baumzweigen, beweglichen Bächen, nickenden Blumenwiesen" erlebt habe: man erkennt schon in den Attributen das Dynamische seiner Naturauffassung.

c) Die Polarität als seelisch-geistiges Gesetz der Persönlichkeit erweist sich zum Beispiel bei G. Keller als das in seiner Veranlagung gegebene Wechselspiel metaphysischer, psychologischer und sittlicher Werte: Natur als Fülle und Ordnung; Sinnlichkeit und Verstand; Lüge und Wahrheit. Aus der Auseinandersetzung der beiden Kräfte ergibt sich das Bild einer menschlichen Persönlichkeit und eines Menschenlebens in der Weise, daß bei Vorherrschaft der ersten Gruppe (Fülle, Sinnlichkeit, Lüge) der Mensch entweder physisch früh zugrunde geht oder sein Leben eine kümmerliche Gestalt bekommt, und daß die zweite (Ordnung, Verstand, Wahrheit) den Sieg davontragen muß, wenn der Mensch innerlich und äußerlich glücklich werden soll. Sehr stark ist die Polarität in Grillparzers Persönlichkeit. Sie kann als Sammlung — Zerstreuung, Selbstbewahrung — Selbstentfremdung, Idee — Wirklichkeit bezeichnet werden. Der Kampf ist stellenweise so stark und die beiden entgegengesetzten Mächte sind in ihrer Intensität manchmal so gleich, daß geradezu ein periodischer seelischer Stillstand des Menschen und Unfruchtbarkeit des Dichters die Folge ist.[29])

d) Die Stetigkeit der Entwicklung der dichterischen Persönlichkeit ist durch die Art des Wechselspieles der Polarität bedingt. Goethe selber hat von Diastole und Systole, Ein- und Ausatmen im Lebens-

[29]) L. Beriger, Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk. Wege zur Dichtung, 3, 1928.

prozesse gesprochen und in „Urworte. Orphisch“ das Gesetz der Persönlichkeitsentwicklung in dem polaren Wechsel zwischen der vertikalen Triebkraft des Ich — zuerst als Daimon, dann als Eros, zuletzt als Elpis — und den horizontalen Bildungskräften — Tyche, Ananke — aufgedeckt. Grillparzers Schaffen wird durch die ihm eigene starke Polarität geradezu in deutlich geschiedene Perioden der Fruchtbarkeit und der Unfruchtbarkeit geteilt, die jeweils mit den Zeichen + und — versehen werden können:

+ 1. bis 1810: allmähliches Erwachen der dichterischen Kraft bis zu „Blanca von Castilien“.

— 2. Hemmung durch die politischen und häuslichen Verhältnisse bis 1816.

+ 3. 1816 bis 26: Reichste Schaffenszeit (Ahnfrau, Sappho, Goldenes Vlies, Ottokar, Treuer Diener).

— 4. 1826 bis 36: Eine Zeit stärkster Depressionen und Selbstanklagen mit Selbstmordgedanken, mühsame Arbeit an „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und dem „Traum ein Leben“.

+ 5. Kurze Aufhellung, 1836 bis 38 mit dem Lustspiel „Weh dem, der lügt“ und dem Estherbruchstück. Die Ablehnung des Lustspiels im Theater verursachte die lange trübe Schlußperiode

— 6. 1838 bis 72, in der langsam noch die „Jüdin von Toledo“, der „Bruderzwist“ und „Libussa“ entstehen.

Zielbwußter und darum geradliniger verläuft der Entwicklungsgang des Rationalisten Lessing. Es ist auch hier zu bemerken: wir kennen im einzelnen Falle nicht alle bestimmenden Momente, welche die tatsächliche Stetigkeit der Entwicklung bedingen; daß sie als Gesetz da ist, ist doch wohl keine Frage.

3. *Das dichterische Werk.* Hier begegnet die organologische Betrachtungsweise[30]) wohl am wenigsten dem Widerspruch; hat man sich doch mindestens seit dem 18. Jahrhundert allgemein daran gewöhnt, das Kunstwerk mikrokosmisch aufzufassen. Damit ist auch

a) die Sinneinheit gegeben. Sie liegt in der weltanschaulichen Idee der Persönlichkeit und erscheint als deren Auswirkung an dem Einzelfall des besonderen Problems. Als geistiger Mittelpunkt bestimmt sie im Werk die innere Motivierung des Stoffes, wie der Blickpunkt im zeichnerischen Kunstwerk das Lagesystem der Linien und Flächen bedingt. Von ihr und ihrer Auswirkung in der Motivierung ist wiederum

[30]) Ich habe sie in meinem „Dichterischen Kunstwerk“ durchzuführen gesucht, deren einzelne Bestimmungen nicht im Sinne einer psychologisierenden Einzelbeschreibung aufgefaßt werden wollen, sondern als typologische Anregung eigenen Denkens.

die dichterische Wahrheit abhängig, die auch in der Dichtung etwas anderes ist (ebenso wie im wissenschaftlichen Geschichtswerk) als die bloße Richtigkeit der Wirklichkeitswiedergabe. Aber wenn so die Idee das organische Aderngeflecht in seinem Bau und den Blutkreislauf bestimmt, so stellt sie sich künstlerisch doch nicht als Idee, d. h. metaphysisch-intellektuell dar, sondern individualisiert in das Seelenleben der an dem Geschehen beteiligten Personen, also psychologisch. Das Verhältnis zwischen Psychologie und Metaphysik (Weltanschauung) im Dichtwerk ist also methodologisch so[31]): die Idee ist ihrem Wesen nach metaphysisch; wo sie bloß psychologisch ist, d. h. eine Meinung des Verfassers unter einer Reihe wechselnder Ansichten desselben, da reicht ihre formbildende Macht nicht zu einem dauerndwahren Dichtwerk. (Beispiel: Otto Ludwig, der meint, die Idee liege im Stoffe; seine „Heiteretei" und „Makkabäer" zeigen daher ganz verschiedene „Ideen", die in Wirklichkeit intellektuelle Auffassungsweisen des Stoffes, nicht Auswirkung einer einheitlich-individuellen Weltanschauung sind, auf die der konsequente Realist verzichtet). Die künstlerische Darstellung der Idee dagegen ist psychologisch, durch die Individualität der im Werk auftretenden Personen geformt. Wo sie sich rein metaphysisch gibt, entsteht der Eindruck des Intellektuellen und Konstruierten, wie z. B. bei Hebbel nicht selten, etwa am Schlusse der „Judith". Daß die Sinneinheit der Persönlichkeit sich auch im Sprachstil des Werkes kundgibt, braucht hier nur angedeutet zu werden.

b) Für das Verhältnis von Gattung und Einzelwerk gibt Goethes Typusbegriff das Verständnis. Die Gattung ist die allgemeine und unveränderliche, d. h. individuelle Bildekraft, die in der Aufgabe des bestimmten Werkes eine Einzelgestalt hervorbringt. Wenn man gegen den Begriff der dichterischen Gattung (Epos, Drama, Lyrik mit ihren Unterformen) als bildende Kraft mit eindeutiger Richtung geltend macht, daß kein Werk den Typus rein in sich verwirkliche, auch das epische und dramatische in sich lyrische Elemente zeige und umgekehrt, so beweist dies nur eine logisch unklare Auffassung des Gesetzbegriffes: auch in der Naturwissenschaft deckt sich der Einzelfall niemals mit der Bestimmung des Gesetzes, und dieses erlangt niemals in der Wirklichkeit reine Erfüllung.

Von hier aus fällt auch Licht auf das Verhältnis von allgemeinen und festen Kunstformen der Metrik (Strophengebilde wie Sonett, Distichon, Stanze) zum einzelnen Gedicht in einer solchen Form. Wenn

[31]) Vgl. meine Krisen und Probleme S. 31 ff. und den Aufsatz: Die Idee im Dichtwerk. Blätter für deutsche Philosophie, 2. Bd. 1928, S. 117 ff.

Goethe in seiner antikisierenden Zeit zu Hexameter und Distichon greift, so läßt er das Gattungsgesetz wirken, aber es prägt, in seiner Persönlichkeit verkörpert, doch individuelle, besondere Formen. Auch der Blankvers ist bei Lessing, Goethe, Schiller nach Melodie und Rhythmus etwas völlig Verschiedenes. Erst bei dem Nichtdichter findet man das bloße Schema oder die reine Gattung in ihrer abstrakten Gestalt; daher wirken derartige Verse aber auch leer und dürr.

Damit hängt auch die Feststellung zusammen, daß nicht jeder Dichter jede Gattung mit Leben zu erfüllen vermag, oder daß sich nicht jede Gattung in jeder Persönlichkeit lebendig auswirken kann. Es gibt nach ihrer seelischen Artung geborene Epiker, Dramatiker und Lyriker. Auch bei Goethe, der mit seiner Universalität Werke in allen drei Gattungen verfaßt hat, läßt sich ein verschiedenes Verhältnis zur Reinheit des Typus feststellen. Nach dieser Seite betrachtet, dürften seine lyrischen Gedichte am klarsten geprägt sein. Seine epischen Werke lassen, wenn man sie etwa mit denen Gotthelfs vergleicht, die Fülle und Dichtigkeit des epischen Stiles vielfach vermissen; seinen Dramen gebricht die innere Spannung derjenigen von Kleist. Einseitigkeit im künstlerischen Hervorbringen ist das Zeichen des Genies, Vielseitigkeit das Merkmal des Talents. Hier gilt das Wort Lessings: „Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus.“[32])

Ebenso ist auch das Verhältnis zwischen Zeit (Volk) und Gattung ein innerlich organisches und gesetzmäßiges. Nicht jede Zeit (jedes Volk) bringt jede Gattung hervor. Gattungen im Sinne von Gattungswerken entstehen aus der innern seelisch-geistigen Art eines Zeitalters und sterben mit ihr ab. So haben sich in der rationalen Aufklärung Lyrik und Tragödie nur kümmerlich entwickeln können; so sind im Zeitalter des Materialismus Lyrik und Drama allmählich abgestorben, so daß um 1900 herum nur noch die Prosaerzählung eigentlich lebendig war. Das Epos ist heute völlig tot, und es wandeln sich auch die alten klassischen Formen der Erzählung, hauptsächlich unter dem Einfluß des Kino, um; die Novelle wird zur Kurzgeschichte, der organische Roman wird zur Schilderung einer Reihe von Bildern. Daß daneben heute noch immer in der alten Art Gedichte und Erzählungen verfertigt werden, ändert an dem Wirken des Gesetzes nichts für den, der Geschichtswissenschaft nicht als Sammlung des vorhandenen Materials

[32]) Hamburgische Dramaturgie 34. Stück. Muncker 9, 324.

betrachtet, sondern als Aufdeckung der im geschichtlichen Leben wirkenden Naturkräfte. Im Kunst*handwerk* aber leben diese sich nicht aus.

c) Die Polarität der Persönlichkeit setzt sich in der Polarität des Werkes fort, je nach den Gattungen in verschiedener Stärke der Spannung. Sie wirkt als Ideespannung im Gegensatz von Idealismus und Realismus in Schillers „Wallenstein", als Konvention und Gefühlsanspruch in Goethes „Werther", als Leid und Erlösung in Uhlands Frühlingslied: „Die linden Lüfte sind erwacht". Hebbels fast zu durchsichtig gebaute „Maria Magdalene" zeigt, wie die Idee (bürgerliche Konvention und christliche Freiheit) sich polar in der Charakteranlage der verschiedenen Personen motivisch auslebt, von denen die eine Reihe — Meister Anton, seine Frau, Leonhard — das Reich der Konvention verkörpern, die andere — Karl, Klara, der Sekretär — das der Freiheit. Die Polarität wirkt aber weiter in dem Gegensatz zwischen dem Gattungsmäßigen der allgemeinen Idee und ihrer besondern Ausprägung in den einzelnen Persönlichkeiten und Situationen: Meister Anton wirkt aus der starren Bejahung der einen Seite der Idee, der sittlichen Strenge, seine Frau leidet unter derselben, der Schreiber Leonhard benützt sie als Leiter für den sozialen Ehrgeiz usw. In der sprachlichen und metrischen Form wirkt sich das Polaritätsgesetz aus als Spannung zwischen der allgemeinen Sprachrichtung der Individualität und dem besonderen Ausdruck der einzelnen Situation oder Reife, zwischen dem allgemeinen Charakter einer Versart und der besonderen Ausprägung unter dem Einfluß einer Stimmung und Vorstellung, wie man etwa an Goethes Hymnen oder den Knittelversen im „Faust" beobachten kann.

d) Die Stetigkeit endlich erscheint im Werk als lückenloser Fluß in der Entwicklung der Personen und des Geschehens. Raum und Zeit in ihrer äußern Bedeutung (im geographischen und bürgerlichen Sinne) sind dabei, ins Geistige übersetzt, nur Hilfsvorstellungen für die Darstellung des stetigen innern Ablaufs. So sind im Drama die Einheiten von Ort und Zeit sinngemäß zu deuten und ist in der Erzählung der Dichter völlig souverän in der Gestaltung von Raum und Zeit: er kann seine Personen und den Leser in einem Satze Hunderte von Meilen führen und viele Jahre überspringen, ein andermal einen Tag zu Hunderten von Seiten dehnen, wenn es ihm nur gelingt, die Vorstellung der Stetigkeit des innern Geschehens zu erzeugen. Besonders deutlich sieht man die Geistigkeit des Stetigkeitsbegriffes in der Lyrik. Der lyrische Dichter kann alle Größen der äußern Welt, Zeitbestimmungen, Vorstellungen des Raumes und der körperlichen Welt, durcheinanderwirbeln, wenn er nur die Stetigkeit des Gefühlsablaufs intensiv zum Ausdruck bringt.

5.

Alle Wissenschaft, die wirklich Wissenschaft und nicht nur handwerkliche Technik oder gar bloß dilettantische Beschreibung einer sogenannten Wirklichkeit sein will, hat sich auf die logische Gesetzmäßigkeit ihres besonderen Arbeitsgebietes zu besinnen, daraus ihre Methode zu bestimmen und mit ihr den Gegenstand zu erfassen. Mit bloßer Bestandaufnahme des Stoffes ist es nicht getan. Auch der Literarhistoriker hat demgemäß einen wissenschaftlichen Verstand in sich auszubilden, der der Gesetzgeber seiner Wissenschaft sein soll. Er hat von der Logik her die Gesetzmäßigkeit seiner Methode zu bestimmen. Wie das etwa geschehen kann, ist im Vorhergehenden zu zeigen versucht worden.

Gegenüber denjenigen aber, die nun angesichts der hier dargelegten Wissenschaftslehre die Befürchtung hegen und den Vorwurf erheben möchten, sie wandle eine geschichtliche Wissenschaft in eine Art Mathematik, blühendes Leben in tote Logik, sei betont, daß es sich hier bei der Erörterung des Gesetzesbegriffes naturgemäß nur um die eine, die logisch-methodische Seite der Literaturwissenschaft handelte. Ihre starke Betonung scheint heute notwendig, gerade wenn man wahrnehmen muß, wie erneut eine Welle positivistischer Grundsatzlosigkeit unsere Wissenschaft zu überfluten droht. Daß dieses logische Gerüst der Methode nicht den ganzen Sinn und Inhalt der literaturgeschichtlichen Darstellung ausfüllt, darauf dürfte schon die Betonung der qualitativen und individuellen Bedeutung des Gegenstandes der Literaturwissenschaft hinweisen.

Man bezeichnet manchmal die Literaturgeschichtschreibung als eine Kunst, und die höchsten Werke, die sie hervorgebracht hat, veranlassen uns auch, dieser Ansicht beizustimmen. Aber auch das Kunstwerk entsteht nicht, wie eine dilettantische Meinung wähnt, aus bloßer Begeisterung und göttlicher Eingebung, sondern es prägt sich in ihm eine bestimmte seelisch-geistige Gesetzmäßigkeit aus, die je nach der Kunstart sich wandelt, und auch das geschichtliche Leben wickelt sich nach Gesetzen ab. Diese Gesetze zur logischen Methode zu erheben, ist die Pflicht der Literaturwissenschaft auch nach ihrer künstlerischen Seite, wenn sie gegenüber dem Kunstwerk des Dichters ihre Würde und Selbständigkeit behaupten will. Die Geschichte der Literaturwissenschaft lehrt, daß diejenigen ihrer Vertreter die größten Künstler gewesen sind, die, philosophisch durchgebildet, zugleich die größten Logiker waren, indes die Positivisten, wenn es die Erkenntnis des literaturgeschicht-

lichen Lebens und die Analyse der dichterischen Persönlichkeiten und Werke galt, methodologischen Dilettantismus durch eine Menge von stofflichen Angaben zu überdecken suchen oder auch sich auf die Krücken anderer Wissenschaften stützen.

Wenn zu dem Begriff der Natur innere Ordnung und äußere Fülle, Vernunft und Sinnlichkeit gehören, so ist es das Kennzeichen der großen und naturhaften Persönlichkeit, daß sie ihr Inneres zum klaren Kosmos geordnet hat, aber ihre Anschauungen auch mit Lebendigkeit und Fülle vorzutragen vermag. Das eben schließt der Begriff des Individuellen als Merkmal des literarhistorischen Gegenstandes in sich ein. Auf Spinoza geht das Wort zurück: Individuum est ineffabile. Aber das Ineffabile bedeutet doch wohl nur, daß das Individuelle nicht durch die rein logische Begriffssprache *ausgedrückt* werden kann.

Die Aufgabe der Literaturgeschichtschreibung stellt somit auch an die künstlerisch-menschliche Persönlichkeit des Geschichtschreibers, seine Einfühlungs- und Darstellungskraft die höchsten Ansprüche. Denn dahin ist das Wort des Mathematikers Spinoza, der die Naturwissenschaft im Auge hatte, für die Geisteswissenschaft zu ergänzen: das Individuelle ist nur durch das Individuelle, Lebendiges nur durch Lebendiges darzustellen. Das Gesetz der Polarität als Auseinandersetzung gilt auch für die Arbeit des Geisteswissenschafters. Denn nur aus seiner Anwendung kommt Leben in das Werk, indes die bloße Beschreibung, auch bei der größten Fülle des beigebrachten Materials, schließlich nur Langeweile erzeugt.

Als das Ideal des literaturwissenschaftlichen Werkes ist somit jenes zu bezeichnen, in dem eine Persönlichkeit einen gründlich und richtig erfaßten Stoff mit völliger Klarheit über die logische Gesetzmäßigkeit der Wissenschaft und in künstlerisch geformter und lebendiger Sprache darzustellen vermag.

DAS PROBLEM DER STILGESCHICHTE

Von Prof. Dr. JOSEF NADLER, Königsberg i. Pr.

Die Arbeit kann die Dinge nicht geben, wie sie sind, sondern wie wir an sie erkennend herankommen und wie wir sie darstellend bewältigen. Der Wegablauf des Erkennens und Darstellens ist zugleich das Gesetz ihres Aufbaues.

Die gestellte Aufgabe wäre nicht lösbar, versuchte man es nicht zuvor, das grundsätzliche Verhältnis von spekulativem und empirischem Verfahren ins Licht zu setzen. Denn so stellen wir die Frage und nicht: Philosophie und Geschichte. Sind doch diese Begriffe heute so unscharf geworden, daß von ihnen aus ohne erheblichen Aufwand von Worten eine Verständigung aussichtslos ist. Dagegen sind die Bezeichnungen spekulatives und empirisches, genauer deduktives und induktives Verfahren, so hinreichend deutlich, daß man gegenseitig weiß, was man sagt und will. Beide Verfahren kann man in toto nicht verkoppeln. Man kann eine und dieselbe Wissenschaft nicht gleichzeitig deduktiv und induktiv treiben. Wohl aber sind in bezug auf den gleichen Gegenstand zwei verschiedene Wissenschaften denkbar: more philosophico und more historico. Auf das Stilproblem bezogen bedeutet das: 1. Die Möglichkeit, spekulativ ein deduktives Stilsystem zu entwerfen, die Poetik. Das kann man und hat man zu allen Zeiten geleistet. Aber das kann nur von der Metaphysik her unternommen werden. Eine sogenannte psychologische Poetik ist entweder, wie schon die von Wilhelm Scherer, in Wahrheit Stilgeschichte,[1]) oder sie ist ebenso unmöglich wie eine psychologische, aus dem beobachteten sittlichen Verhalten abgeleitete Ethik. Denn Poetik und Ethik sind ihrem Wesen nach Norm. Es gibt Sittengeschichte und es gibt Stilgeschichte. Aber auf psychologischem, das heißt doch empirischem Wege kommt man so wenig zu einer Poetik wie zu einer Ethik.[2]) Da eine spekulative Poetik nur als Metaphysik möglich

[1]) *Scherer, W.*, Poetik, hrsg. v. Meyer, R. M. Berlin 1888. So wenn sie die dichterische Hervorbringung, die wirkliche und die mögliche, in ihrem Hergang, in ihren Ergebnissen, in ihren Wirkungen vollständig beschreiben will. S. 65. Auch *Hartl, R.*, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Deutsche Kultur. 2. Wien 1924, will „natürlich" vom objektiven Kunstwerk ausgehen, wodurch seine Arbeit im Grunde auch wirklich zu einer Stiluntersuchung wird. Er strebt nicht nach der Norm, was ja auch nur eine metaphysische Poetik könnte, sondern zum Typus, was historisch gedacht ist.

[2]) Ähnlich *Ermatinger, E.*, Das dichterische Kunstwerk. 2. Aufl. Berlin, Leipzig 1923; mit besonderer Schärfe: *Hirt, E.*, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig und Berlin 1923.

ist, alle Metaphysik aber Weltanschauung ist, so ist auch jede deduktive Poetik weltanschaulich gerichtet. In der Tat haben sich zu allen Zeiten die Weltanschauungskämpfe der Literatur zunächst in der Poetik abgespielt und sind von dorther entschieden worden. Auf das Stilproblem bezogen bedeutet das: 2. die Notwendigkeit, daß jedes empirische oder induktive Verfahren, gleichviel ob „philologisch" oder „psychologisch" gerichtet, folgerichtig geführt, nur zu einer Stilgeschichte kommen kann. Die ansteigend allgemeineren Begriffe, zu denen man von den Stiltatsachen her induktiv kommt, sind immer nur Vereinfachungen des unübersehbaren Tatsachenstoffes, aber niemals Aufbauelemente zu einer absoluten Poetik. Bestenfalls kann man aus ihnen innerhalb des jeweils gültigen Beobachtungsstoffes die jeweilig geltende Poetik eines Dichters, eines Menschenkreises, einer Gesellschaftsschicht oder einer Epoche erschließen. Das Ergebnis wäre wieder nur eine Geschichte der Poetik, aber keinesfalls die absolute Poetik. Lediglich eine Verschleierung dieser Unvereinbarkeit zweier grundverschiedener Verfahrensweisen ist es, wenn spekulative Poetiker sich selber aus der Literatur an Beispielen illustrieren, die immer nur willkürlich sein können, oder wenn Stilgeschichten dadurch, daß sie den geschichtlichen Zusammenhang preisgeben und die beobachteten Tatsachen verallgemeinern, sich den Charakter einer „empirischen" Poetik zu geben versuchen.[3]) Zwischen entgegengesetzt gerichteten Kräften — das deduktive, das induktive Verfahren — ist keine Verkoppelung denkbar, weil es aus ihnen keine Resultierende gibt.

Eine andere Frage ist es, was die Kategorien der Poetik und die Beobachtungsmerkmale der Stilgeschichte miteinander zu tun haben. Poetik und Stilgeschichte sind jede in ihrem Bereiche autonom. Die Kategorien der spekulativen Poetik — und eine andere gibt es nicht — können weder Anspruch auf empirische Gültigkeit erheben noch bedürfen sie, so wenig wie die Metaphysik selber, einer Bestätigung durch die Wirklichkeit. Sie können über den schöpferischen Akt das Werdende, das noch Ungewordene beeinflussen, aber sie können das Gewordene und Vollendete nicht mehr bewerten.[4]) Da die spekulative Poetik sich mit dem Wesen der dichterischen Erscheinungen beschäftigt,[5]) so sind, was sie Lyrik, Epos, Drama nennt, reine Urbilder,

[3]) Das gilt vor allem von dem Buch Hirts.

[4]) Ich bestreite damit keineswegs die „Umwertung" selber, die *Walzel, O.*, Gehalt und Gestalt. Berlin-Neubabelsberg o. J. (1923) S. 142 dem Historiker zubilligt. Aber ich bestreite das Recht, historische Tatsachen unter ein System der Poetik zu beugen.

[5]) Hier ist auf das sehr anregende, wie es scheint, verschollene Buch eines Ungenannten hinzuweisen: Grundriß einer Methodologie der Geisteswissenschaften mit besonderer Berücksichtigung der Poetik. Wien 1908.

die in einer ganz anderen Welt gelten als die Lyrik Goethes, das Epos Tassos, das Drama des Sophokles. Ebensowenig können die Beobachtungsmerkmale der Stilgeschichte, die ja der raum- und zeitgebundenen Wirklichkeit abgewonnen werden, im Bereich der reinen Poetik gelten. Man kann aus ihnen bestenfalls die jeweils geltende Poetik ablesen. Die Stilgeschichte kann, da sie ja ein empirisches Verfahren ist, unmöglich von festen Kategorien des Sehens oder Hörens ausgehen.[6]) Sie können sich ihr nur am Schluß ergeben als Erträgnis ihrer fortschreitenden Begriffsbildung. Setzt man sie an den Anfang, so werden sie zu einem deduktiven Gerüst und führen zu Systemzwang. Das heißt nun freilich nicht, daß sie keinen wissenschaftspädagogischen Wert hätten. Sie können als Behelf zum Sehen und Hören, als apperzeptionsfördernde Kräfte wertvolle Dienste leisten, indem sie aufmerksam machen, worauf zu achten ist. Sie können Sucher, Wegweiser, Alarmapparat sein. Hier aber handelt es sich um die Erkenntnisfragen der Stiltatsachen, nicht um die Denknormen, aus denen die Kategorien der Poetik hervorgehen.

Was aber ist Stil? Faßt man die Gegensatzpaare Gehalt und Gestalt, Stoff und Form ins Auge, so können weder die umfänglichen noch die inhaltlichen Grenzen des Begriffes Stil sich, sei es mit „Gestalt", sei es mit „Form" decken.[7]) Gestalt und Form sind ebensosehr Beziehungsbegriffe wie Stil. Und so war es richtig, Gehalt und Gestalt zu trennen, wenn damit das Hörbarzumachende und das Hörbarmachende gemeint sind. Daß schon der Gehalt den eingeborenen Keim der Gestalt und der Stoff sein Gesetz der Form in sich hat, muß man dabei anerkennen.[8]) Auch Stil hat seinen gegenüberstehenden Beziehungsbegriff. Wie Stoff und Form, Gehalt und Gestalt einander antworten und nur in bezug aufeinander gelten, so hat der Stil zur Partnerin die Norm. Stil, Gestalt, Form liegen zwar alle auf einer und derselben Seite, wie ihre Partner Norm, Gehalt, Stoff auf der anderen, aber die Wechselbeziehungen der drei Begriffspaare spielen in drei verschiedenen Ebenen. Stil ist gegen-

[6]) *Pongs, H.*, Zur Methode der Stilforschung. Germanisch-Romanische Monatsschrift 17 (1929), S. 256 ff. „Hier soll nur ausgegangen werden von der praktisch erprobten Einsicht, daß sich das richtige Sehen allein von seinem Gegenstand her bestimmen darf." S. 265. Der außergewöhnlich ertragreiche Aufsatz, der eine reiche Literatur aufführt, sei hier ein für allemal genannt. — Diese Unmöglichkeit gilt auch für die zahlreichen Kategorien des „Sehens", die Hirt S. 4 f. zusammenstellt.

[7]) Zum Ganzen das Buch von Walzel, besonders S. 178 ff. Über den Begriff auch Ermatinger S. 189.

[8]) Ermatinger greift wieder zurück auf die Scheidung von „innerer" und „äußerer" Form. Nur die äußere = Stil. S. 146.

über dem jeweils Allgemeinen das Besondere. Stil ist principium individuationis. Stil ist vom Schaffenden gesehen der Organismus — nicht die bloße Summe — individueller Mittel, durch die ein Geistiges sichtbar und hörbar wird und ein Allgemeines versondert wird. Und Stil ist vom Erkennenden her gesehen der Organismus von Indizien, aus denen auf das Geistige, Bewirkende und Allgemeine geschlossen werden kann. Denn so wie der Schaffende immer aus einem Ganzen und einem Geistigen her wirkt, so kann sein Geschaffenes sich rationaler Erkenntnis immer nur vom Sinnlichen her und das Allgemeine sich nur aus dem Überblick des Einzelnen erschließen. Man darf den Weg, wie etwas wird, nicht mit dem Wege verwechseln, auf dem man zu seiner Erkenntnis kommt. So kann Stil immer nur am Gegensatz zu einem anderen Individuellen erkannt werden, und so ist Stil immer das Individuelle gegenüber der Norm eines Übergeordneten. Stil also wird sichtbar, indem Mensch gegen Mensch, Gesellschaft gegen Gesellschaft, Landschaft gegen Landschaft, Volk gegen Volk steht. Stil wird sichtbar, indem der Einzelne aus der Gesellschaft, der Stand oder Stamm aus der Nation, das Volk aus der Gemeinschaft der Völker sich individuell versondert. Stil hat drei Grenzen, zwei rechts und links vom Individuum und eine gegen das übergeordnet Allgemeinere. Stil ist demnach der Punkt, wo sich die jeweilige Norm der metaphysischen Poetik an der schöpferischen Wirklichkeit und das Allgemeinere am Besonderen individualisiert. Stil bedeutet die verwirklichten und individualisierten Urbilder der jeweils gültigen metaphysischen Poetik.

Stilgeschichte ist für sich denkbar wie jede andere Fragestellung von Gewicht. Aber sie kann weder dort abbrechen, wo die Frage nach der Verursachung aufzuwerfen ist, sonst bliebe sie im Feststellen und Beschreiben stecken, noch kann sie allein stehn wollen. Ein Bedürfnis, zwischen Dichtungsgeschichte und Literaturgeschichte zu unterscheiden,[9]) können wir trotz allem, was dafür vorgebracht wurde, nicht erkennen. Einmal, weil eine solche Unterscheidung an der Unmöglichkeit objektiver Grenzziehung scheitern muß, und dann, weil eine willkürliche Verengung des Gegenstandes aus erkenntniskritischen Gründen schwere Bedenken wachruft.[10]) Die an sich außerordentlich glückliche Gegenstandsbezeichnung „Wortkunstwerk“[11]) wünschten wir in „Wort-

[9]) Wie heute fast allgemein angenommen. Das hierfür entscheidend zu Sagende bei Walzel S. 8.

[10]) Sehr glücklich sagt es Scherer: „Nicht alle Poesie ist kunstmäßige Anwendung der Sprache“ S. 2 ff. „Nicht alle kunstmäßige Anwendung der Sprache ist Poesie“ S. 7 ff.

[11]) So vor allem Walzel. Für Prägung und Wortgeschichte des Ausdrucks scheint Arno Holz wichtig.

werk" neutralisiert, aus den gleichen Gründen, und mit dem Ausblick auf die nachbarlichen Bezeichnungen „Bildwerk", „Bauwerk", „Tonwerk". Auch das Problem der Stilgeschichte hat seine zwei Seiten: Forschung und Darstellung. Die Forschung kann sich nur von dem Einzelmerkmal in der Richtung auf das Ganze bewegen. Sie ist es, die „konstruiert". Die Darstellung kann sich nur vom gewonnenen Ganzen auf das Einzelne hin richten. Sie „rekonstruiert". Alpha und Omega der Stilgeschichte ist das Sehen, das Sehvermögen,[12]) die Apperzeptionskraft. Sie ist nur bis zu einem gewissen Grade oder von einem gewissen Grade aus schulbar. Aber sie ist nicht lehrbar. Denn sie ist ingenium, das man hat oder nicht hat.

Die Stilgeschichte geht also ihren Weg zweimal, hin und zurück; erkennend von den Tatsachen des Wortwerkes aus, den Weg der möglichst vielen Fälle bis zum Abschluß ihrer begrifflich geordneten Beobachtungen; darstellend zurück von den erschlossenen Ursachen bis in die feinsten Verästelungen des Bewirkten.

I. Das Vermögen zu sehen, zu apperzipieren, zu unterscheiden, findet sich seinem Gegenstande gegenüber, dem überlieferten Werk.[13]) Man sieht und unterscheidet zunächst nichts als einzelne Merkmale. Es kann dafür keine erschöpfenden bereitliegenden Kategorien geben. Denn die Wirklichkeit, mit der man es zu tun hat, ist nicht vorauszuberechnen, sie ist unerschöpflich, und daß sie es ist, das bildet ja eben die erkenntniskritische Voraussetzung des empirischen Verfahrens. Man kann gar nicht anders, als vom unmittelbarst Gegebenen zum Nächsten und Weiteren vorzuschreiten.

1. Das Erste und am unmittelbarsten in unsere Wahrnehmung Fallende sind, gleichviel ob wir Geschriebenes lesen oder Gesprochenes hören, Merkmale der Übermittlung und also der Sprache. Zwischen Sprache und Stil eine Grenze zu ziehen, hat man kein anderes Kriterium als das des Unwillkürlichen und des Willkürlichen, als das der Norm und der Freiheit.[14]) Schon hier bei der allerersten Wahrnehmung erweist sich das Individuelle als Begriff und Bereich des Stiles. Beobachtungen und Merkmale des Unwillkürlichen fallen in den Bereich der „Sprache" (Grammatik), Beobachtungen und Merkmale des Willkürlichen in den Bereich des „Stiles". Alles, was die grammatischen Kategorien dar-

[12]) Walzel und Pongs, in der Sache auch Ermatinger. Ansatz zu einer „Sehlehre" bei Hirt, nur nicht folgerichtig durchgeführt. Hirt fällt immer wieder ins Deduzieren.

[13]) So sehen die Meisten das Problem. Aber man fällt immer wieder aus der Rolle.

[14]) Es ist unmöglich, in diesem engen Rahmen diese ganze Frage und Literatur aufzurollen.

bieten,[15]) ist für Stilmerkmale nur soweit verwertbar, als es auf Willkür, Freiheit, Verantwortung zurückgeht, als es gewollt ist und sich gegenüber der sprachlichen Norm durchgesetzt hat. Es ergibt sich aber sofort ein Unterschied. Manche Merkmale lassen sich gleich beim ersten sinnlichen Eindruck feststellen und apperzipieren, wie etwa eigentümliche Wortwahl. Andere erschließen sich erst dem rationalen Vergleich aus dem Rückblick über das gewonnene Ganze, so der Wortschatz. Steht man so dem Ersten, Unmittelbarsten, der Art der Übermittlung gegenüber, so bieten sich aus dem Wesen der Sprache selber sogleich drei Merkmalsarten dar.

a) Sprachlaut. Mit Hilfe der experimentellen Psychologie müssen die Beobachtungen der lautlichen Stilmittel auf neue Grundlagen gestellt werden. Die Untersuchungsmethoden,[16]) die bisher angewendet werden, sind viel zu roh, als daß sie an den Kern der Sache herankämen, und sie laufen derart unverhohlen auf eine bloß gefühlsmäßige und ungefähre Abschätzung hinaus, daß sie keinerlei Beweiskraft haben. Eine grundsätzliche Scheidung von Prosa und Vers ist weder möglich noch zweckmäßig. Rhythmus wie Melodie; Tonstärke, Tondauer, Tonhöhe; Klangfarbe der Vokale, gewollte Abstimmung der Konsonanten, klangliche Abstimmung der Worte, Tempo der Rede, all diese Dinge kommen für die Merkmalsbildung in Frage, insofern und weil sie vom Formwillen gewollt erscheinen. Systematische Untersuchungen dieser Art, die nur einen Sinn haben können, wenn sie ganze Werke hindurch, von Werk zu Werk, von Individuum zu Individuum geführt werden, haben wir noch nicht. Ehe dafür eine zuverlässige Methode ausgebildet ist und ehe auf großen Strecken sichere Ergebnisse vorliegen, ist es ganz aussichtslos, Stilgeschichten und Versgeschichten zu schreiben. Vor allem bedarf es eines zweckmäßigen graphischen Verfahrens, das die einmal gefundenen Beobachtungen für sich und jede Nachprüfung festzuhalten erlaubt, das sie jederzeit zu reproduzieren gestattet, etwa gleich der musikalischen Notenschrift. Erkenntnistheoretisch kommt nur das statistische Verfahren in Betracht, weil es das einzig zuverlässige, und wir scheuen das Wort nicht, positivistische Mittel der Tatsachenfeststellung ist. Gewiß kann man diese Dinge in den Fingerspitzen haben. Aber Fingerspitzengefühl ist zwar unumgängliche Voraussetzung und ein wertvolles heuristisches Mittel für den Einzelnen, es hat aber keine Beweiskraft für den anderen.

---

[15]) Maßgebliches darüber bei Walzel S. 383 ff.

[16]) Zu vergleichen Walzel S. 185.

b) Sprachsinn. Jede Sinnübermittlung durch Sprache ist Magie. Das Geheimnis, wie Gefühle, Vorstellungen, Willensantriebe von einem Menschen auf den anderen übertragen werden, ist aus der Sprache allein nur unvollkommen zu entschleiern.[17]) Und gerade in diesem Bereiche greift die Macht des Willkürlichen, also die Zone des Stiles am weitesten und nur sehr locker abgrenzbar in die Norm der Sprache hinüber. Die Wörterbücher zu einzelnen Werken und Dichtern sind methodisch auf dem richtigen Wege. Denn hier geht es zuvörderst um ganz individuelle, persönliche Wortbedeutung, freilich um oft nur ganz zarte Farbtöne. Aber gerade die wahrnehmbar machen, bedeutet oft genug erst den Sinn des Werkes erschließen. Begriffe wie „Tropus" oder „Metapher" sind ein bequemes und willkommenes, aber doch nur allzu handgreifliches heuristisches Mittel. Die Abgrenzung der individuellen Metapher, des Spiels der Synonyme und Homonyme gegenüber den schon in der Sprache gegebenen und also des Individuellen gegenüber der Norm ist schwer und vielfach aussichtslos. Stilgeschichtlich ist dieses Problem nur Hand in Hand mit der Sprachgeschichte zu lösen. Aber das Verblassen des Bildhaften ins Abstrakte, das Wiederaufleuchten verblaßter Abstrakta zum Wörtlichen, etwa bei Spitteler, ist darum stilgeschichtlich so schwer zu fassen, weil die Sprachgeschichte ja auf das gleiche Geschriebne angewiesen ist und weil ihr also das jeweilige Sprachgebräuchliche, das lebendig Gesprochene verschlossen ist. Da wir den Wortschatz und den redensartlichen Bestand vergangener Jahrhunderte nicht kennen und immer nur von Buch zu Buch argumentieren, muß uns die Grenze zwischen Stil und Norm, zwischen Schreibstil und Sprachstil auf weiten Strecken lückenhaft bleiben. Wie vieles wird uns individuell schöpferisch und als Stil erscheinen, was doch nur Umgangssprache war. Freilich ist der Mut des Gebrauchs allein schon ein Stilkriterium, weil dieser Mut des Gebrauchs aus einem Gemeinplatz ein Persönliches zu machen vermag. Was können hier Kategorien helfen, wenn etwa der Lehrer aus seiner Erfahrung dem Schüler empfiehlt, auf Leitmotive zu achten, auf stehende oder abwechselnde Beiworte, auf die begleitende Sprachgebärde, auf vorwiegendes Denken in Substantiven oder Verben und was dergleichen mehr ist. Jeder Fall ist neu und stellt dem Sehvermögen neue Aufgaben.

c) Sprachbau. Das ist der rationale Bereich sprachlicher Übermittlung und also auch für die Stilgeschichte der zuverlässigste Boden der Beobachtung. Und hier laufen die sichersten Grenzen zwischen Norm

[17]) *Pongs, H.*, Das Bild in der Dichtung. 1. Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. Marburg a. L. 1927.

und Stil. Das Was läßt hier der schöpferischen Willkür kaum mehr Spielraum, nur das Wie öffnet dem Willen freie Räume. Hauptsatz und Nebensatz, die Formeln sie einzuleiten, die Form sie zu schließen, stehen fest und sind Norm. Aber die eine oder die andere Satzart vorzugsweise zu brauchen, sie gegeneinander architektonisch abzusetzen und zu gliedern, kurz die Art des Gebrauches steht frei und macht Stil. Und was die Stilistik „Redefigur" nennt, wird abermals mit Glück zu richtigen Beobachtungen anleiten. Indessen steht man hier zugleich mitten in einer Wendung. In all diesen Beobachtungen ließen sich die Merkmale schon beim ersten sinnlichen Eindruck feststellen und apperzipieren. Anders schon beim Satzbau. Entscheidende Merkmale erschließen sich hier erst der rückschauenden Prüfung und gehen also nur einem rationalen Verhalten ein.

2. Es hängt mit der Sprache als einem Vorübergehenden zusammen, daß sich von ihr aus durch den ersten Eindruck nur jene Stilmerkmale ablesen lassen, die schon im Vorübergehen wirksam werden. Von ihr weg und tiefer ins Innere hinein führt ein großer Schritt, wenn man jene Stilmerkmale und Stilmittel zu fassen sucht, die aus dem Vorübergehenden ein Ganzes und Gegenwärtiges machen.[18]) Das sind solche, die sich durch häufige Wiederkehr zu einem Gesamteindruck verdichten: wiederkehrende Worte, Merkmale des Satzbaues, wiederkehrende Bilder, Sinneseindrücke. Das sind ferner solche, die sich selber erst nach und nach zu einem Ganzen aufbauen: Rhythmus, Grundton, Leitmotiv, Leitfigur, Handlung. Es ist ferner der äußere Rahmen: Ort, Zeit, Rolle des Erzählers. Und es sind schließlich Teile, die sich allmählich zu einem Ganzen fügen und also alle Merkmale, die das Ganze in seinem Verhältnis zu den Teilen und diese untereinander bezeichnen:[19]) Zahl und Art der Glieder; Beziehung zwischen Anfang und Ende; Sonderfärbung der Teile, der Personen und ihrer Rede; gleichläufig oder gegensätzlich Gepaartes; gewollt Gegensätzliches oder Unvereinbares in den Einzelbeständen; dynamische, malerische, architektonische Aufbaugrundsätze. Das ist der Bereich des leichter Vorausberechenbaren, daher der Bereich, wo vorgeformte Kategorien für die Stilgeschichte den verhältnismäßig größten heuristischen Wert haben. Denn es ist der Bereich, wo vom schaffenden Künstler her rationale Kräfte am stärksten sich auswirken. Und während bei den Arten der Übermittlung auch für den

[18]) Seit der berühmten Laokoonstelle und Herders Kritik dazu ein vielerörtertes Kernproblem der Stilgeschichte. Das Aufschlußreichste zur Sache bei Walzel S. 274 f. Sehr schön die Ausführungen bei Hartl S. 51.

[19]) Daß Form immer ein aus Teilen bestehendes Ganzes voraussetzt und daß das absolut Einfache formlos ist: Hartl S. 49. Zum weiteren Walzel S. 220 ff. 238 ff.

Forscher die sinnliche Wahrnehmung zuerst im Spiele war, ist es hier, wo es um Beobachtung alles dessen geht, was aus dem Vorübereilenden ein Verweilendes, aus Einzeleindrücken ein Ganzes macht, der nachträglich überprüfende und ordnende Verstand, der den Stilforscher ausschließlich leitet.

II. So dringt die Stilgeschichte zunächst beobachtend, forschend, Merkmale sammelnd von dem am unmittelbarsten Gegebenen gegen ein Ziel vor, das sie sich nun setzen muß. Sie prüft kritisch die gewonnenen Merkmale, und indem sie die verwandten, die organisch untereinander zusammenhängenden mit den unverkennbar verschiedenen, ja miteinander unvereinbaren vergleicht, sieht sie sich methodisch vor neue Aufgaben gestellt. Sie vermag Schritt für Schritt zu einem stilbegrifflichen Überblick über einzelne Werke und von diesen wieder zu einem stilbegrifflichen Gesamtbilde des einzelnen Dichters vorzudringen. Wie weit vermag sie aber von sich aus die Grenzen zwischen den einzelnen individuellen Stileinheiten und abermals zwischen diesen und höher geordneten zu ziehen?

1. Indem man die gewonnenen Stilmerkmale vergleicht und die unterschiedenen trennt, kann man wohl zur Anschauung von „Gattungen" kommen. Diese können aber im Sinne der Stilgeschichte nur stilgeschichtlich gefaßt werden, das heißt als Stileinheiten von vorwiegend „lyrisch" oder „episch" oder „dramatisch" gerichteten Menschen.[20]) Ob es denkmäßig faßbare und gegeneinander abgrenzbare Dichtungsgattungen gibt; ob und inwiefern sie von der Wirklichkeit verwirklicht werden: das alles geht die Stilgeschichte nichts an. Sie ist erst dann beteiligt, wenn ihr Stiltatsachen entgegentreten, die weder auf die Art der Übermittlung noch auf das Gesetz der Einheit zurückgehen können, sondern die sich aus verschieden gestellten Aufgaben, aus der verschiedenen Aufgabenstellung selber ergeben, aus der vorherrschenden[21]) Richtung bestimmt veranlagter Menschen. „Gattung" im stilgeschichtlichen Sinne ist die in allen Werken einer Stileinheit vorwiegend auftretende Merkmalsgruppe und auf keinen Fall zu verwechseln mit dem stilkritischen Gesamtnenner einer bestimmten Stileinheit. So sind etwa „Kleist" und „Eichendorff" die stilkritischen Gesamtnenner der bezüglichen Stileinheiten. Dagegen ist die vorwiegende Merkmalsgruppe bei Kleist „dramatisch" und bei Eichendorff „lyrisch". Durch verwandte Veranlagung, aus den Überlieferungen gleicher Umwelt und durch welch andere

[20]) Vielleicht der fruchtbarste Gedanke des Buches von Ermatinger. Ähnlich zuvor Hirt.

[21]) Mit dem „Vorherrschen" begnügen sich Hirt, Ermatinger, Hartl und soweit ich sehe auch Walzel.

Kräfte noch kann die gleich vorwiegende Merkmalsgruppe „dramatisch" bei verschiedenen Menschen sich soweit annähern, daß sie abermals stilgeschichtlich erfaßt und als ein Überpersönliches apperzipiert werden kann. Aber das ist wieder nur ein geschichtlich bedingtes und „individuell" Verhältnismäßiges und kann in keiner Weise als Annäherung an einen objektiven „Gattungs"begriff gefaßt werden. Die Stilgeschichte ist außerstande, irgend etwas zum Gewinn eines solchen allgemeingültigen Gattungsbegriffes beizutragen. Wollte man dennoch alle diese vorwiegenden Merkmalsgruppen „dramatisch" auf einer Linie oder Ebene anreihen, so hätte man sie lediglich aus der Wirklichkeit gerissen und dennoch keinen Gattungsbegriff, sondern nichts als eine Schnur ausgerissener dürrer Zwiebeln, jede von der anderen an Gestalt, Größe, Farbe und Art verschieden.

2. Indem man die gewonnenen Merkmale vergleicht und die unterschiedenen trennt, kommt man allerdings zur Anschauung des Einzelwesens und seiner Entwicklung. Indessen vermag die Stilgeschichte aus sich heraus keine einwandfreie Gewißheit über die unbedingte oder auch nur verhältnismäßige Zeitfolge der Werke eines bestimmten Urhebers zu geben. Sie kann nichts als Stilgruppen bilden und ihre organische Einheit aufzeigen. Wollte sie aus dem Wechsel dieser Stilgruppenmerkmale zugleich eine Zeitfolge ableiten, so könnte es nur in der Annahme geschehen, der Mensch entwickle sich in lückenloser ungebrochener Folge vom Unvollkommenen ansteigend zum Vollkommenen und absteigend wieder zum Unvollkommenen.[22]) Die einzige methodische Sicherheit und Bürgschaft, auf die man nicht verzichten kann, vermag nur die bezeugte Urkunde selber zu bieten. Und es ist nur ein unvollkommener Ersatz für diese abzulehnenden Ansprüche der Stilgeschichte, daß sie lediglich bei reichlichem Vergleichsmaterial, das auf seine Zeitfolge bereits durch begleitende Urkunden gesichtet und gesichert ist, zeitlich noch nicht Eingeordnetes allenfalls einzuordnen vermag. Denn auch das geschieht nur in der anfechtbaren Annahme, was an den Werken eines Dichters stilgleich oder stilverwandt sei, müsse auch der gleichen Zeitstufe angehören. Wir müßten zuvor gelernt haben, das Unwillkürliche, Unbewußte im Stil, das sich dem Schaffenswillen entzieht, unvergleichlich schärfer zu erfassen, als das bisher möglich war. Und man müßte vor allem sicher sein, daß in solchen Fällen keine Absicht vorliegt, Späteres an Früheres stilschöpferisch anzugleichen. Die Typik der Altersstufen vollends hat für die vorliegende Frage keinen

[22]) Die Grenzfälle des ausgemacht Kindlichen, Reifen und Greisenhaften sind kein Gegenbeweis.

methodischen Wert. Denn zugegeben, daß Werke verschiedener Menschen auf gewissen allgemeinen Altersstufen über das Individuelle hinaus gewisse verwandte Merkmale haben. Jugend, Reife und Alter fließen in ihren Grenzen je nach dem einzelnen Menschen. Wenn man also auch weiß, und gar nur aus der Altersstufentypik weiß, daß, was man vor sich hat, ein Jugendwerk ist, so weiß man noch nicht, ob das früh oder spät oder gar wie früh und spät das ist. Auf welch eine falsche Zeittafel käme man mit solchen Kriterien bei Hugo von Hofmannsthal. Gegen den Hilfsdienst dieser Methoden, zumal wenn keine anderen zur Hand sind, soll damit kein Wort gesagt sein. Aber es ist gut an ihre enge Gültigkeit erinnert zu werden, wenn Neigung besteht, durch den Glauben an sie Berge zu versetzen.

3. Durch Vergleich, durch fortschreitende Begriffsbildung, durch unterscheidende Trennung vermag die Stilgeschichte die schöpferischen Urheber gegeneinander abzugrenzen. Aber auch das vermag sie im Grunde nur darum, weil ihr die urkundlichen Belege den Weg weisen. Es wäre vom erkenntniskritischen Standpunkte ein unverkennbarer circulus vitiosus, zuerst aus einem und demselben Material Stilkriterien abzuleiten und dann nach eben diesen Stilkriterien das gleiche Material stilgeschichtlich aufzuteilen. Daher ist es denn auch streng genommen ein problematisches Unternehmen, lediglich auf Stilindizien hin Verfasserschaften gegeneinander abzugrenzen. Wo solche Verfahren bisher nachträglich durch Urkundenfunde bestätigt wurden, handelt es sich um besondere Gunst des Falles. Es liegt auf der Hand, daß einwandfreie Beobachtung und Schärfe des Stilgefühls nur die Wahrscheinlichkeit der Treffer steigern, aber nichts gegen die Unzulänglichkeit vermögen, die im Problem selber liegt. Was die rein stilgeschichtliche Abgrenzung von Verfasserschaften so unsicher macht, das ist die Nachahmbarkeit jedes Stiles bis in die Zone des Unwillkürlichen hinein. Man weiß, bis zu welchem Grade der Täuschung es Genie und Schule mit solcher Nachahmung auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu treiben verstanden haben. Und wenn dieses Nachahmungsvermögen im Bereiche der Literatur nicht häufiger und nicht raffinierter ausgebildet ist, so nur darum, weil es sich hier materiell ganz unverhältnismäßig weniger lohnt als auf dem Gebiete der bildenden Kunst, das heißt des Kunsthandels. Dennoch kennt auch die Literatur solch verblüffende Meisterschaften des Täuschens, und das auf dem Felde der Parodie. Aus dieser Ecke sind denn auch die Einwände gegen den berühmt gewordenen Verfasserschaftsbeweis von Franz Schultz zu holen, der ja immer wieder zu neuer kritischer Auseinandersetzung lockt. Liegt in diesem Bonaventurabuch

bewußte Spurverwischung und beabsichtigte Stilnachahmung vor, was zuerst zu klären wäre, so müssen die gewonnenen Stilindizien wirkungslos bleiben. So geht es der Stilgeschichte wie dem Strafrichter. Durch Indizienbeweis überführen ist immer eine faule Sache. Nur das Geständnis entscheidet und entlastet das Gewissen auf beiden Seiten.

Ist die stilgeschichtliche Untersuchung bis an den Punkt gelangt, wo sich ihr einwandfreie Merkmalsgruppen und Stileinheiten zusammenschließen, so steht sie vor ihrer schwersten Frage: vor der nach der Ursache oder wenn man lieber will nach dem Bewirker. Die Überspannung des Individualbegriffes und der künstlerischen Autonomie, die grundlose Furcht aus einer Zeitpsychose, ja nicht ins Naturwissenschaftliche abzugleiten, hat allzu leicht dazu verführt, auf die unerläßliche Frage nach der Bewirkung dessen, was einem als klar umschreibbares Stilganzes entgegentritt, einfach das nicht weiter erklärbare Individuum vorzuschieben, unter dessen Namen die Werke gehen. An wichtiger Stelle wurde schon darauf hingewiesen, daß stilgeschichtliche Untersuchungen ohne gleichlaufende Nebenverfahren, wie kritische Textsicherung, sprachgeschichtliche und urkundliche Belege, keine zuverlässigen Erträgnisse abwerfen. So muß hier nachdrücklich daran erinnert werden. Der schöpferische Vorgang ist keineswegs autonom und nur aus den verantwortlichen Einzelwesen zu erfassen. Denn jeder Schöpfer steht, wie immer Grenzfälle liegen mögen, unter dem Gesetz der Norm.[23]) Norm aber heißt ein Doppeltes: Poetik und Publikum. Poetik und Publikum wiederum bedeuten soziologische Mächte, die also von außen her oder schon durch Abkunft und Bildung ins Individuum einbezogen den schöpferischen Vorgang von der Wurzel aus beeinflussen. Poetik und Publikum sind stilbildende Kräfte, die gewiß dem individuellen schöpferischen Geiste nicht gleichzusetzen sind, die ihn aber — und das muß von Fall zu Fall erwiesen werden — bestimmen oder bedingen.

1. Poetik.[24]) Ob das literarische Schaffen nun ganz oder wesentlich oder nebensächlich aus dem Unbewußten wirkt, es steht vom Anbeginn oder in seinem weiteren Verlauf unter dem Gesetze seiner Poetik. Und es macht gar keinen sachlichen Unterschied aus, ob diese Poetik eine persönliche ist oder die Poetik eines Standes, eines Bildungskreises,

[23]) Wenn der Ausdruck hier als Beziehungsbegriff zu „Stil" gefaßt sowie in „Poetik" und „Publikum" gespalten wird, so kann man darunter mehr oder minder Synonyme wie „Tradition" und „Konvention" mitdenken. Beide führt Ermatinger S. 5 und S. 308 als Gegenwirkerinnen gegen die egoistischen Schaffenskräfte der Einzelpersönlichkeit an.

[24]) Auf die reiche Literatur bei Hartl S. 127 ff. sei hier nur verwiesen. Der Normanspruch der jeweiligen historischen Poetik wird kaum bestritten.

einer Zeitgenossenschaft. Goethe und Schiller haben sich in wechselseitiger Aussprache eine solche „individuelle" Poetik geschaffen, wobei es abermals nicht wesentlich ins Gewicht fällt, ob diese Poetik vorangeht oder begleitet. Otto Ludwig hat sich eine solche „individuelle" Poetik des Dramas geschaffen, ähnlich Hebbel nach dem Ausweis seiner Tagebücher und Briefe. So Arno Holz und wieviel andere. Die höfische Lyrik des Mittelalters steht unter dem ungeschriebenen Gesetz einer uns nur schwer, nur unvollständig erfaßbaren Standespoetik. Eindeutiger und vollständiger kodifiziert als irgendeine andere war die Standespoetik des Meistergesanges. Vom fünfzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert stand eine immer neugewandelte Poetik in Geltung, die in ihrer äußeren Gestalt stereotyp gefaßt war und in das Büchlein Opitzens ausmündet. Diese Norm mag vom Schöpfer bejaht oder verneint werden. Wird sie bejaht, so individualisiert sich diese Norm zum Stil. Wird sie verneint, so entzündet sich gerade an ihren Widerständen der Stil. Ob Modell oder Widerspiel, die Poetik ist, ob sie nun ein Abbild oder ein Gegenbild hervorruft, durch These oder Antithese eine stilbildende Kraft. Poetik, das ist die Zone, durch die eine spekulative, metaphysische Kunstlehre ins Leben greift und sich zu verwirklichen sucht. In diesem Punkt also und in genere wirken deduktive Poetik und individuelles Schaffen zusammen. Es ist niemals eine poetica perennis, sondern eine zeiträumlich besondere Poetik, die im künstlerischen Schaffen wirksam wird. Man darf das Ansehen, das eine bestimmte Poetik, etwa die des Aristoteles, durch viele Jahrhunderte genießt, nicht verwechseln mit der absoluten Gültigkeit einer poetica perennis, die ewige Norm wäre. Also nicht in der wertsetzenden, rückwirkenden Kraft metaphysischer Poetiken, sondern in der vorwärts wirkenden Gültigkeit historischer Poetiken liegt das Problem der Stilgeschichte. Das heißt nun praktisch für die Wissenschaft, die geschichtlich erfaßbaren Stilbestände bestimmter Schöpfer auf den Einfluß von seiten urbildlicher Poetiken, seien es nun individuelle oder gemeinschaftliche, zu prüfen. Und das bedeutet zweifellos, theoretisch den scheinbar schrankenlosen individuellen Bereich des Dichters nach einer Seite einengen. Jedes Paradigma beschränkt das autonome Schaffen, gleichviel ob dieses Paradigma anerkannt oder bestritten wird. Denn nicht Kampf allein, auch der siegreiche Kampf setzt Grenze und Schranke. Und da jede Poetik — und jeder Dichter steht unter irgendeiner, sei es auch eine ungeschriebene — aus der Gemeinschaft kommt, und da jede Poetik in die Gemeinschaft wirkt, so ist das schon die eine Zone, wo die Stilgeschichte sich mit dem Problem der Soziologie abzufinden hat. So sehr der Stil des Einzelnen

sich an der Poetik oder gegen sie hin versondert, er versondert doch nur ein soziologisch Gewordenes, Gemeintes, Gültiges.

2. Publikum.[25]) Das literarische Schaffen ist nicht unbezweckt. Denn jedes Werk ist seinem Wesen nach auf Teilnahme, auf Empfang, also auf Publikum gerichtet. Der engere oder weitere Kreis der Teilnehmenden ändert nichts an der Art dieses Verhältnisses und seiner Rückwirkung. Und es gehört zum Wesen dieses Empfanges, daß er sich nicht nur in stummer, sondern in kritischer Teilnahme äußert und auf das Empfangene antwortet. Publikum und Kritik stehen auf der anderen Seite des Dichters und sie übernehmen geradezu die Kontrolle darüber, wie weit Poetik und Überlieferung im Kunstwerk wirksam geworden sind. Neben den Gebenden auch die Empfangenden in den Kreis der Untersuchung und Darstellung zu ziehen, das ist heute keine allzu neue Forderung mehr. Doch für die Stilgeschichte geht es um weit mehr. Wenn die Poetik, die eine soziologische Bildungskraft des Stiles ist, so das Publikum die andere. Diese stilbildende Kraft von Publikum und Kritik — man mag ihren Kreis sich je nach Lage des Einzelfalles nun eng oder weit denken — steht außer Frage. Vor allem nach der negativen Seite, indem die Rücksicht auf die Empfänger die Stoffwahl in bestimmter Richtung lenkt, zur Schonung herrschender Meinungen und Gefühle zwingt, die Sprache beeinflußt, Überlieferungen zu beachten drängt. Es ist lehrreich dort, wo die Möglichkeiten gegeben sind, die Werke des einen und gleichen Dichters miteinander zu vergleichen, je nachdem sie für einen engeren oder weiteren Kreis, für dieses oder jenes Publikum, für wenige oder für alle bestimmt waren. Unter diesem Gesichtspunkt erhält der Privatdruck stilgeschichtlich großen methodischen Wert. Die literarische Kritik, zumal wenn sie die Beachtung neuer Normen kontrolliert und erzwingt, ist die stärkste stilbildende Macht außerhalb des schaffenden Individuums. Im Anblick der Stilgeschichte erhält die Zensur, die Aufsicht des Staates über die Literatur, ein neues Gesicht. Zensur hat es, wenn man nur ihre mannigfachen Masken lüftet, zu allen Zeiten gegeben. Völlig aussichtslos also, den Stil bestimmter Schöpfer, räumlicher oder zeitlicher Bereiche zuverlässig zu erfassen, wenn man so einflußreiche Bildungskräfte übersieht. Publikum, Kritik, Zensur sind drei Stufen dieser Kontrolle. So klar theoretisch die Sache liegt, so schwer ist sie praktisch und im besonderen Falle festzustellen. Denn begreiflicherweise ist hier mit allgemeinen Erwägungen nichts

[25]) Theoretisch seit Scherers Poetik, die einen breiten Abschnitt „Dichter und Publikum" hat, anerkannt, so auch von Roetteken, Poetik 1902 und Ermatinger S. 308, aber stilgeschichtlich noch nicht einmal versuchsweise ausgewertet.

getan. Und der Nachdruck muß auf dem objektiv faßbaren Einzelfall liegen. Die geläufigen Quellen werden systematisch auszubeuten sein. Man wird ein aufmerksames Auge für das haben müssen, was die einzelnen Fassungen bestimmter literarischer Werke unserm Problem abwerfen, zumal wenn briefliche oder öffentliche Kritiken nebenhergehen. Einwandfreie Lösungen gestattet der Vergleich von Zensurexemplar und Rollenbuch eines und desselben Dramas. Man denke an Grillparzer.[26]) Und so wird sich gewiß die Stilgeschichte auch von ihrem Standpunkte aus auf die Zensurakten werfen müssen. Merkwürdige Einsichten bieten jene Fälle, wo in den 1890er Jahren etwa Dichter wegen bestimmter Werke vor Gericht standen. Ein Vergleich der Werke vor und nach der Gerichtsverhandlung gibt reiche stilgeschichtliche Ausbeute. So bei Panizza. Aber nicht bloß für den unmittelbar Betroffenen. Gerichtsurteile und die anschließende Gerichtspraxis wirken auf die ganze Altersgenossenschaft. Nicht daß die Literatur nun ihre Problemstellungen änderte. Aber sie schafft sich nun eine Sprache und Stilmittel, die sie dem Staatsanwalt unangreifbar machen. Auf großen Strecken des neunzehnten Jahrhunderts muß die Stilgeschichte zu einem ganz schiefen Bilde kommen, wenn sie ihr Material uneingeschränkt individualistisch wertet. Denn sie kommt in Gefahr, eine kaum übersehbare Fülle von Stilmerkmalen dem autonomen, individuellen Stilwillen zuzuschreiben, wo doch offenkundige Rücksicht auf Zensur und geltende Gerichtspraxis vorliegt. Methodisch werden für solche Zeiträume grundsätzlich die zensurbelasteten und die zensurfreien Werke des gleichen Dichters vergleichend zu untersuchen sein: unter Zensur oder im Bereich der deutschen Gerichte Gedrucktes auf der einen Seite, Briefe, Tagebücher, Zurückgehaltenes, im Ausland Gedrucktes auf der anderen Seite. Das aber darf man nicht vergessen, daß ein zensurbelasteter Stil dem Dichter schon in solchem Maße zu Unbewußtem und Unwillkürlichem geworden sein kann, daß er auch dort wirksam wird, wo keine Rücksichten mehr zu walten brauchten. Das ist die andere Zone, wo die Autonomie des künstlerischen Schaffens sich von soziologischen Mächten muß einengen lassen.

3. In der Norm, Poetik wie Publikum, hat aber die Stilgeschichte erst den äußeren, den Vorraum soziologischer Wirkungen betreten. Es sind Bindungen des Einzelwesens, die sich aus dem Begriff der Sache selber, aus dem literarischen Schaffen als solchem ergeben. Und sie war bei all dem auf das Einzelwerk und den einzelnen Schöpfer eingestellt. Eine

[26]) Im Apparat von A. Sauers Grillparzerausgabe beachtet.

weit ernstere Verantwortung tritt an sie heran, wenn sie in ihren Beobachtungen fortschreitet und nun auf überindividuelle Stilmerkmale stößt. Hat sie ausgeschieden, was auf gleiche Norm, Poetik und Publikum zurückgeht, und findet sie noch einen ansehnlichen Rest solch überindividueller Stilmerkmale, die nicht auf gleiche Norm zurückgehen, so bleiben ihr nicht viele Möglichkeiten mehr. Das Stilvorbild weitwirkender Dichtungen oder einflußreicher Dichter ist leicht zu erkennen und aus dem Material abzusondern. Wo nun diese überindividuellen, gemeinsamen Stilmerkmale zeitlich nebeneinander liegen und auf einem Querschnitt unterzubringen sind, muß man versucht sein, an Gemeinsamkeit aus der Zeit zu denken. Aber der zum Schlagwort gewordene „Zeitstil" ist eine Täuschung und ein Denkfehler. Meint man damit ein mehr oder minder breites Band von Gleichzeitigkeit, so ist darauf hinzuweisen, daß Zeit ein Fließendes ist, willkürlich abzugrenzen und in Epochen zu bringen. Je nach der Epochenabgrenzung verschiebt sich aber auch der Umfang und damit Inhalt des Beobachtungsmaterials, daher auch die Stilindizien. Und welche „Epoche" meine ich? Das Jahrfünft, das Jahrzehnt, das Jahrdreißig, das Jahrhundert? Und von wo an beginne ich zu rechnen? Von 1800, von 1802, von 1805? Nehme ich die Einschnitte von einem Werk? Aber von welchem? Rechne ich von seinem Erscheinen, was gar nichts für seine Wirkung besagt, oder von seinem Wirksamwerden, das freilich in bestimmten Fällen schlagartig einsetzt, in anderen aber erst allmählich reift? Weiter. Wenn wir auch ganz vergessen wollen, daß geistige Ereignisse, den Raum zu bewältigen, Zeit brauchen, daß also etwa in Deutschland niemals an einem bestimmten Stichtage allerorten die gleiche „geistige Zeit" war; was wir nicht vergessen können, ist die Tatsache, daß jede Epoche das Nebeneinander verschiedenster Altersstufen bedeutet. Man prüfe daraufhin nur eine tatsachenreiche Zeittafel von literarischen Ereignissen. Mit den unvereinbarsten Altersstufen enthält aber jede Epoche auch den unvereinbarsten Inhalt und den unvereinbarsten Stil. Nein! „Zeitstil" ist kein Begriff und gar keine Möglichkeit eines Begriffes. Es gibt nur eine Möglichkeit, nämlich von Altersgenossenstil zu reden,[27]) das heißt die gemeinsamen Stilmerkmale einer Altersgenossenschaft in der Tatsache begründet finden, daß sie gleichzeitig die gleichen Altersstufen durchläuft. Altersgenossenschaft bedeutet gleiche Erlebnisse, gleichen Bildungsgang,

[27]) Pinder, W., Das Problem der Generation. 1927. Müller, H. v., Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker, Berlin 1928. Nadler, J., schon 1914 in dem gänzlich unbeachteten Aufsatz: Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euphorion 21, 58 f.

verwandte geistige Haltung und kann daher auch innerhalb gewisser Grenzen gleichen Stil bedeuten. Aber damit hat die „Zeit" nichts zu tun, sondern nur die Altersstufe. Dennoch, Stil einer Altersgenossenschaft, das hat Sinn. Wie aber, wenn wir diese überindividuellen gemeinsamen Stilmerkmale nicht auf einem Querschnitt durch die Zeit, sondern auf einem Längsschnitt oder gar auf diesem und zugleich innerhalb räumlicher Grenzen begegnen? Es versteht sich, daß diese stilgeschichtlichen Probleme niemals in abstracto sondern nur in concreto an bestimmten objektiv erfaßbaren Fällen erwogen werden können. Jedenfalls tritt man damit nun, mit dem Individuum selber und unmittelbar in den Bereich soziologischer Mächte wie vordem mittelbar über die Norm, über Poetik und Publikum hin. Von sehr beachtenswerter Seite ist davor gewarnt worden,[28]) in allzu gefährlichem Erkenntnisdrange über das Individuum hinauszustreben. Einmal seien Erkenntnisse darüber hinaus sehr problematisch, und dann drohe man dabei ins Naturwissenschaftliche abzugleiten. Zweifellos, der Schluß von gleichen oder verwandten Stilmerkmalen auf gemeinsame Verursachung ist immer eine Hypothese. Aber erkenntnistheoretisch gesehen sind beide Schlüsse, der von gemeinsamen Werken auf ein Individuum und der von überpersönlichen Stilmerkmalen auf ein Soziologisches gleich unsicher und gleich sicher. Die Eigentümlichkeit Goethescher Werke aus einer uns gar nicht erfaßbaren Wesenheit Goethe abzuleiten, ist ebenso verwegen wie überpersönliche Merkmale im Soziologischen bedingt zu finden. Sicher ist nur, was in meine unmittelbare Wahrnehmung fällt, das sind ausschließlich Werke, wie ich sie sehe und Operationen, die ich mit ihnen vornehme. Will man beim positivistisch Erweisbaren stehen bleiben, was durchaus ein Standpunkt ist, so ist einem damit nicht bloß der Schritt von stilgeschichtlichen Erfahrungstatsachen ins Soziologische, sondern auch der ins Personale verwehrt. Es kann sich in beiden Fällen nicht um „Ableitung" handeln. Denn Goethes Wesensart, von der ich ja nichts weiß, als was in seinen Werken steht, zuerst aus diesen Werken bestimmen und

[28]) „Es" (das Kunstwerk) „als Erscheinung zu verdeutlichen, nicht es als Ergebnis von Ursachen zu fassen, ist eine lösbare Aufgabe." Walzel S. 6. Gegen den viel weiterzielenden Satz Ermatingers, daß die Wirklichkeit unerkennbar sei, weil die Welt eine Schöpfung des menschlichen Ich sei, ist einzuwenden: 1. Der Grund ist nicht aus der Sache selber, sondern von der Weltanschauung geholt und daher subjektiv und für den kein Grund, dem die Welt nicht eine Schöpfung des Ich ist. 2. Die Wirklichkeit des Textes, von dem ja die Wissenschaft ausgehen muß, ist offensichtlich erkennbar. Andernfalls wäre unsere Wissenschaft gar nicht möglich. Die Erkennbarkeit der Wirklichkeit jenseits der Texte ist aber nicht deshalb umstritten, weil man weltanschaulich so oder so zur „Wirklichkeit" stehen kann, sondern je nach dem, wie man zur Erkenntnismöglichkeit des Historischen steht. Ich finde, Ermatinger müßte seinen Einwand anders begründen.

aus dieser Wesensart dann die Werke „abzuleiten", wäre ein circulus, über den sich nicht lohnt weiter zu reden. Vielmehr handelt es sich um ein Schlußverfahren. Man schließt in gleicher Weise vom Stil der Goetheschen Werke auf deren Urheber und von überpersönlichen Stilmerkmalen auf soziologische Mächte. Die Sicherheit dieses Schlusses und der Wert der Hypothese hängt in beiden Fällen ausschließlich von der größtmöglichen Zahl der Beobachtungen und von der Erklärungskraft der Hypothese ab. Aus diesem Gedankengange ergibt sich nun auch einwandfrei, daß von einem Abschweifen ins Naturwissenschaftliche gar nicht die Rede sein kann.[29]) Denn erstens handelt es sich ja um eine rein logische Operation, die nicht bloß in den sogenannten Naturwissenschaften, sondern auch in den nicht minder sogenannten Geisteswissenschaften zum täglichen Brot gehört. Und zweitens bedeutet Soziologisch hier doch nicht eine Summe materieller, physischer Kräfte, sondern auch wieder ein Geistiges, das wir uns lediglich unter körperlicher Gestalt vorstellen, wie wir uns ja auch die Geistigkeit Goethes nicht anders denn als Menschen vorstellen können.[30]) Unsere Wissenschaft steht also nicht dort am Scheideweg, wo die Besonnenen beim Individuum stehen bleiben, die Leichtsinnigen aber sich in das Abenteuer des Soziologischen stürzen, sondern der Weg gabelt sich dort, wo die einen vor dem Werk halt machen, die andern aber zum Individuum und über dieses hinaus ins Soziologische streben. Wer ist nun in Wahrheit „Positivist" und wer nicht? Die Beobachtung und Feststellung überpersönlicher Stilmerkmale, das ist nun das Zielband, an dem der induktive Weg der Stilgeschichte endet und wendet, zurück zur Darstellung.

II. Stilgeschichte als Darstellungsproblem meint den umgekehrten Weg vom Allgemeinen zum Besonderen, von der Gemeinschaft zum Individuum, vom Individuum zum Werk. Man kann sich nicht für einen

[29]) Zweifellos ist es versucht worden, „Geisteswissenschaften" „naturwissenschaftlich" zu treiben. Aber man bezeichnet vieles allein darum als „naturwissenschaftlich" gerichtet, weil man irrtümlich Methoden für naturwissenschaftlich ansieht, die gar nicht den Naturwissenschaften eigentümlich, sondern für die Wissenschaft schlechthin wesenhaft sind. Desgleichen werden ebenso irrtümlich manche Problemstellungen darum als „naturwissenschaftlich" bezeichnet, weil sie „Natur"gegenständliches zu „Historischem" in den Umkreis der Beobachtung mit einbeziehen. Dabei wird ganz davon abgesehen, daß eine derartige für viele ideale Scheidung der Aufgaben und Problemstellungen zwischen „Naturwissenschaften" und „Geisteswissenschaften" gar nicht möglich ist. Denn der Mensch ist ein Bürger beider Reiche, und eine Anthropologie im weiteren Sinne läßt sich sauber weder in dem einen noch in dem anderen Wissenschaftsbereiche unterbringen.

[30]) Wenn übrigens nach Ermatinger ausschlaggebend ist „der unerschütterliche weltanschauliche Standpunkt des Beurteilers", so wäre ich allein schon durch Aneignung dieses Satzes in meinem Standpunkt Ermatinger gegenüber gesichert. Indessen Weltanschauungen entziehen sich dem Gründekampf, während es zum Wesen der Wissenschaft gehört, daß sie prüfungsfähig ist.

der beiden Wege entscheiden, man kann den einen nicht ohne den anderen gehen. Und wie der induktive Weg der Beobachtungen und der zusammenfassenden Begriffsbildung ein bestimmtes Vermögen und Können voraussetzt, das des Sehens und Apperzipierens, so der Weg der stilgeschichtlichen Darstellung. Der ist noch weniger lehrbar und noch weit mehr ingenium. Hier ist als erstes das Vermögen im Spiele, durch Einzelheiten ein Ganzes zu sehen und anschaulich zu machen. Wie werden zunächst die soziologischen Bestände stilgeschichtlich erfaßbar und darstellbar?

1. Aus der gesamten Breite der Erscheinungen, aus allen Zeugnissen des Lebens. Das heißt zum wievielten Male die Frage nach der Stilvergleichbarkeit der Künste aufwerfen. Man würde sich leichter verständigen, wenn man hier zweierlei trennen würde, was miteinander nichts zu tun hat. Denn ein anderes ist es, Stilkategorien von der einen Kunst auf die andere zu übertragen und ein anderes, die verschiedenen Künste stilgeschichtlich miteinander zu vergleichen. Gewiß kann man nur vergleichen, wenn man ein tertium comparationis hat. Aber dieses tertium muß nicht das Kategoriensystem der einen Kunst sein.[31]) Im Gegenteil, dieses tertium comparationis muß jenseits der einzelnen Künste liegen, über ihnen. Ungleichnamige Brüche gleicht man nicht auf die Weise an, daß man die Nenner aller andern auf den Nenner eines bestimmten umrechnet, sondern indem man sie auf einen gemeinsamen Nenner bringt, in dem jeder andere enthalten ist. Wenn dieser gemeinsame Nenner zugleich der individuelle eines bestimmten Bruches ist, so ändert das nichts am Wesen des Vorganges. Ebensowenig kann man ja auch, will man erfassen, was Lebewesen ist, die Kategorien des Menschen auf die anderen Lebewesen übertragen. Und weiter. Die Vergleichbarkeit der Künste ist in solchem Maße unumgängliche Voraussetzung[32]) dafür, soziologische Wirkungen in den Stilindizien anschaulich zu machen, daß man den Kreis des Vergleichbaren noch viel weiter stecken muß. Nicht bloß Vergleichbarkeit aller Künste, sondern stilkritische Vergleichbarkeit aller Lebensäußerungen, neben den Künsten also auch des Staates, der Wissenschaft, der Religion, der Lebenshaltung.

[31]) Dafür steht vor allem Walzel, dagegen Ermatinger.

[32]) Das scheint mir das Wesentliche und das ist das geschichtliche Verdienst Walzels. Leider werden gerade diese Grundsätze bei nur wenigen Werken des „Handbuches“ sichtbar. Und gerade dieser Gedanke Walzels in der Wendung, die man ihm geben muß, ist für mich der wertvollste Beweggrund. Zeigen sich in allen Lebensformen durchgehende überpersönliche gleiche Stilmerkmale, dann wird der Mut zu ihrer Deutung wissenschaftliche Pflicht. Das gegenseitig aufhellende Licht der Künste darf nicht bloß auf der Linie, die sie verbindet, hin und her züngeln, es hat gerade die Kraft, über alle Künste hinaus auf ein Gemeinsames zu scheinen.

Nur auf dieser stilvergleichenden Grundlage lassen sich einander überschneidende Auswirkungen durcheinandergehender soziologischer Gebilde als scheinbare oder wirkliche dartun, gegeneinander abgrenzen, das Allgemeinere vom Besonderen trennen und Raumbereiche ablesen. Nur ist bei diesem vermeintlichen „Überschneiden" von Persönlichem, Gesellschaftlichem, Staatlichem, Zeitlichem, Stammestümlichem zu bedenken, daß es sich bei ihnen nicht um demokratisch nebeneinander, sondern um hierarchisch übereinander geordnete stilbildende Mächte handelt, daß die willkürlichen unter den unwillkürlichen stehen, daß Stil immer ein Individuelles bedeutet, der einen Altersgenossenschaft gegenüber der anderen, des kleineren Raumes gegenüber dem größeren. Bei völliger Gleichheit erlischt der Begriff des Stiles. Wenn alle gleich reden, hören die Merkmale des Redens auf, Stilmerkmale zu sein. Die Uniform hat nur Stil mit Rücksicht auf eine andere. Also soziologische Mächte als erschlossene Urheberinnen induktiv festgestellter Stilmerkmale können wissenschaftlich nur erfaßt werden aus der Bewährung in allen Lebensformen.

2. Das Unwillkürliche ist das wichtigste Kriterium soziologischer Bindungen. Und damit rückt die Sprache an erste Stelle. Daß man Sprache lernen kann, ist kein Einwand gegen ihre unwillkürliche Macht. Daß man sie lernen muß, das ist der stärkste Beweis dafür. Die Sprache ist im äußersten Sinne Norm zugleich und Kontrolle. In der Sprache wirkt sich die ganze Physis und Psyche soziologischer Bindungen am sinnfälligsten aus. Daher ist auch von dieser Stelle aus die Bezeichnung „Wortkunstwerk" zutreffend und glücklich, wenngleich die ästhetisch farblosere „Wortwerk" weniger vorwegnähme. Also von der Sprache aus lassen sich die überpersönlichen Stilbestände am sinnfälligsten als soziologisch sichtbar machen. Und zwar sind es gerade die unwillkürlichen Merkmale, nach denen man die Einflüsse verschiedener soziologischer Bindungen gegeneinander abgrenzen kann, seien es nun Bindungen durch den Stand, durch die gleiche Herkunft, durch religiöse Gemeinschaften. Nur darf man diese Sprachbereiche nicht in dem engen und äußerlichen Sinne von „Mundart" fassen. Worauf es ankommt, ist die ganze eigentümliche Art des Sprachgeistes, die mundartlich ist, ohne an mundartliche Lautformen gebunden zu sein. Um Mißverständnisse auszuschließen: die unwillkürlichen Sprachstilmerkmale sind für die gegenseitige Abgrenzung soziologischer Bereiche das methodisch und darstellerisch beste Mittel; innerhalb der einzelnen soziologischen Bereiche bleibt das Willkürliche einziges Kriterium, um Stil gegen Sprache zu trennen.

3. Die stilbildende Soziologie der Norm (Poetik und Publikum) läßt sich zwar theoretisch mit zureichender Schärfe erkennen, darstellend aber am schwierigsten zur Anschauung bringen. Denn sie unterliegt dem wählenden Willen, der Willkür des Einzelwesens. Aber es gibt zahlreiche geschichtlich beglaubigte Fälle, wo festbegrenzte, eindeutig erfaßbare soziologische Gebilde Träger bestimmter Normen sind, ja wo sie, ähnlich dem vorwiegend in bestimmte Dichtungsgattungen drängenden Individuum,[33]) geradezu gattungsbildend wirken: Völker oder Volksgruppen von bestimmter künstlerischer Anlage, ein alles beherrschender, die ganze Gemeinschaft umprägender Staatsgedanke,[34]) religiöse Verbände mit streng geordneter künstlerischer Tätigkeit.[35]) In solchen Fällen, wo die Grenzen der Gemeinschaft sich mit dem Geltungsbereich der Poetik und des Publikums, der Überlieferung und der Kontrolle fast völlig decken, da läßt sich die soziologische Macht der Norm wissenschaftlich einwandfrei erfassen und darstellen.

4. Nur wenn der Darsteller solchermaßen aus der gesamten Beobachtungsmasse die überpersönlichen Stilmerkmale ausgesondert und durch sie die überpersönlichen Bildungsmächte gestaltend bewältigt hat, ist er zu sagen und darzustellen imstande, was das Individuum stilgeschichtlich sei. Der Bereich des Individuellen ist verhältnismäßig eng, enger als eine sentimentale Auffassung vom Künstlertum wahrhaben möchte. Eine Stilforschung, die von den soziologischen Stilkräften, von Poetik und Publikum und von dem, was damit zusammenhängt, absähe, müßte notwendig alle Stilmerkmale, die vom Individuum beurkundet sind, als individuell ansehen. Sie beginge damit eine praesumptio und würde sich außerhalb der geschichtlichen Erfahrung setzen. Von der Grundlage einer kritischen Stilgeschichte aus, wie sie hier umrissen wurde, kann die Darstellung dann gesichert die Individuen von individuatio zu individuatio fortschreitend in allen Abstufungen emporwachsen lassen, um in den einzelnen Werken die äußersten Verästelungen des Besonderen und Einmaligen fühlbar zu machen.

Das wäre eine Stilgeschichte in ihrer Ganzheit, unbeschadet der unendlich vielen und willkürlich abzugrenzenden Einzelaufgaben, die

[33]) Im Sinne Ermatingers gemeint: Dichtungsgattung ist Menschentyp. Auch dieser Gedanke müßte zu Ende gedacht werden. Im Erzeugen bestimmter Dichtungsgattungen wirkt die Verschiedenheit schaffender Persönlichkeiten und abgrenzbarer Volksgruppen völlig parallel.

[34]) *Nadler, J.*, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz. Leipzig 1922; wo der Versuch gemacht ist, die Literaturgattung an einem bestimmten Fall als ein soziologisches Problem zu erörtern.

[35]) Die Benediktiner des frühen, die Bettelorden des späten Mittelalters, die Jesuiten, die Brüdergemeinden und die Herrnhuter.

sie sich stellen kann, Stilgeschichte eines Volkes, eines Raumes, einer Epoche, die immer nur Gleichzeitigkeit verschiedener Räume ist, eines Standes und Staates, eines Individuums, eines Werkes, einzelner Stilzüge. Wenn aber Stilgeschichten ihre besondere Aufgabe völlig von den Individuen ablösen, so halten wir die Tatsache, daß sie vorhanden sind, darum noch für keinen Beweis, daß sie möglich sind.

Die *Stil*geschichte hat, so jung sie ist, heute schon erstaunliche Fortschritte gemacht. Das Vermögen, Stileinheiten nach ihren wesentlichen Merkmalen zu erkennen, zu deuten, zu vermitteln, hat sich in einem freilich recht kleinen Kreise so überzeugend und fruchtbar kundgetan, daß die Ausgangsstellung heute kaum mehr zu erkennen ist. So weit scheint sie zurückzuliegen. Aber die Stil*geschichte*, die geschlossene, kritische Darstellung am geschichtlichen Gegenstande selber, bleibt ein noch unerfüllter Wunsch. Er bliebe es für immer, wenn die Wissenschaft aus erkenntniskritischen Gründen, die keine sind, vor der Linie der schriftlichen Werke halten bliebe, ohne der Neugier nachzugeben, ja ohne sie überhaupt aufkommen zu lassen: welche Welt denn jenseits dieser Linie liege. Die Angst, sich naturwissenschaftlich zu kompromittieren, darf nicht zu einer Psychose werden, in der man das Natürlichste und Selbstverständlichste unterläßt.

LITERATURWISSENSCHAFT UND WELTANSCHAUUNGSLEHRE

Von Prof. M. WUNDT, Tübingen.

Jede besondere Wissenschaft macht, soweit sie sich in ihren eigenen Grenzen hält und nicht in das Gebiet der Philosophie übergreift, zwei Voraussetzungen, die in ihr selbst nicht geklärt werden, und für deren Aufhellung eben deshalb ein Übergehen zu philosophischer Betrachtung schon innerhalb der einzelnen Wissenschaft gefordert und vorbereitet wird. Diese beiden Voraussetzungen sind einmal der *Gegenstand*, den die Wissenschaft ihrer Untersuchung zugrunde legt, und ferner das *Verfahren*, das sie bei dieser Untersuchung in Anwendung bringt. Beide Voraussetzungen stehen zweifellos in einem inneren Zusammenhang, den Kant mit seinem transzendentalen Gedanken für eine bestimmte Seite und eine bestimmte Wissenschaft durchsichtig gemacht hat, der aber sicherlich viel weiter und durch das Gesamtgefüge der Wissenschaften hindurch greift. Man kann deshalb letzthin beide Voraussetzungen auch nur als eine bezeichnen, eine Voraussetzung, die in dem ursprünglichen Akt des Denkens gegeben ist, durch den der Gegenstand der Wissenschaft zuerst entsteht. Es ist die bestimmte Blickrichtung der Aufmerksamkeit, welche aus dem Gesamtbestande des Wirklichen ein Gebiet aussondert und es damit in seiner logischen Eigentümlichkeit festlegt. Die logischen Motive, welche die Aussonderung des Gegenstandes für eine bestimmte Wissenschaft bedingen, enthalten verhüllt bereits auch die Motive, welche die Entfaltung der Methode in der Bearbeitung dieses Gegenstandes bestimmen. Durch den Gegenstand ist das Verfahren vorausbestimmt, es wird mit dem Gegenstande bereits festgelegt, und es besteht ja auch in nichts anderem, als in einem immer tieferen Eindringen in den Gegenstand selber.

Für die Wissenschaft bleibt diese Einheit ihres Gegenstandes und ihres Verfahrens meistens im Hintergrunde, eben weil beide unter die in ihr selbst nicht geklärten Voraussetzungen fallen. Um aber den Zusammenhang der einzelnen Wissenschaft mit der Philosophie aufzudecken, ist die Beachtung dieser Voraussetzungen besonders wichtig. Gerade an ihnen werden die weltanschaulichen Gründe, die in jeder Wissenschaft verborgen liegen, am leichtesten sichtbar gemacht werden können.

Die folgenden Betrachtungen sollen der Literaturwissenschaft gelten; ihr Zusammenhang mit der Philosophie als der Lehre von der Weltanschauung soll geklärt werden. Wir wollen diese Frage dabei von den

beiden eben bezeichneten Voraussetzungen aus erörtern. Sie sollen uns einen Leitfaden geben, um uns an ihm in diesem verwickelten Gebiete zurechtzufinden.

Die Literaturwissenschaft macht die beiden gleichen Voraussetzungen, wie jede besondere Wissenschaft. Auf der einen Seite ist es der Gegenstand, mit dem sie sich beschäftigt, und den sie als einen ihr einfach gegebenen ansieht. Es ist dies der ausgebreitete Reichtum der Literatur, unter der die sog. Schöne Literatur, d. h. die Schöpfungen dichterischer Phantasie einen besonderen Platz einnehmen, da die wissenschaftlich-technische Literatur mehr dem besonderen Gebiete zufällt, dessen Bearbeitung sie dient. Auf der andern Seite sind es die allgemeinen Regeln der Betrachtung, welche die Literaturwissenschaft bewußt oder unbewußt der Philosophie, und vor allem natürlich dem hier in erster Linie in Betracht kommenden Gebiet der Ästhetik entlehnt.

Wir wollen mit dem zweiten Gebiet beginnen und also zuerst den Einfluß von seiten der Kunstlehre (Ästhetik), dann den Einfluß von seiten der Dichtung betrachten.

A. LITERATURWISSENSCHAFT UND KUNSTLEHRE.

Nicht wenige und tief greifende Unterschiede in der Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Literaturwissenschaft finden ihre Erklärung in der Verschiedenheit der ästhetischen Grundsätze, die der Betrachtung zugrunde gelegt werden. Wo die Literaturwissenschaft sich streng in ihren eigensten Grenzen hält, brauchen ihr diese Grundsätze in keiner Weise zum Bewußtsein zu kommen. Nur der einzelne Forscher, wenn er philosophisch begabt und angeregt ist, wird sie sich zum Bewußtsein bringen, damit aber, streng genommen, die Grenzen seines Gebietes überschreiten und in das der Philosophie übergreifen. Aber ganz abgesehen von dem Grad der Bewußtheit, welchen diese Grundsätze in der literaturwissenschaftlichen Ausübung erreichen, gewiß ist doch, daß sie sich immer irgendwie geltend machen, und daß wesentliche Unterschiede in der methodischen Behandlung durch sie bestimmt sind.

Ein erster Unterschied tritt hier schon an der Frage hervor, ob solche allgemeinen ästhetischen Regeln überhaupt als gültig für die Literaturwissenschaft angesehen werden, oder ob man ihre Geltung auf diesem, angeblich rein empirischen Gebiete ablehnt. Auch in der reinen Ablehnung ist natürlich ein bestimmtes Verhältnis zu diesen Regeln ausgesprochen, und eine bestimmte Voraussetzung über das Verhältnis der Ästhetik zur Literaturwissenschaft ist darin enthalten. Die völlige Ab-

lehnung weltanschaulicher Gesichtspunkte ist selbst ein weltanschaulicher Gesichtspunkt und kann nur unter ganz bestimmten weltanschaulichen Voraussetzungen geschehen. In Wahrheit bleibt deshalb die Ablehnung allgemeiner, aus weltanschaulichen Voraussetzungen stammender Regeln immer nur Absicht und kann gar nicht wirklich durchgeführt werden. Aber allerdings scheiden sich an der Frage, ob der Gebrauch solcher Regeln ausdrücklich anerkannt oder ob er ausdrücklich abgelehnt und nur tatsächlich geübt wird, sehr deutlich bestimmte Richtungen des Verfahrens.

Wo er völlig abgelehnt wird, ist die Betrachtung ausschließlich dem Gegenstande zugewandt. Es ist der geringste Grad der Bewußtheit über das eigene Verfahren, der hier herrscht. Selbstverständlich ist damit nicht gesagt, daß deshalb das Verfahren selbst geringwertiger sein müßte. Bekanntlich sind sehr große Forscher auf allen Gebieten der Wissenschaft, und auch auf dem der Literaturwissenschaft, mit einem sehr geringen Grade der Klarheit über ihr eigenes Verfahren oder über die Regeln der Wertung, die sie ihrer Beurteilung der Dichtwerke zugrunde legten, ausgekommen. Und es wäre sehr falsch, darin nur einen Mangel zu sehen. Manchmal ist es das Gegenteil. Für die besondere Wissenschaft besteht zunächst nur der Gegenstand, und die Regeln seiner Bearbeitung und Beurteilung ergeben sich für den nur in den Gegenstand versenkten Forscher ohne weiteres aus ihm selbst. Die Leidenschaft des Forschens entspringt immer aus einer Leidenschaft für den Gegenstand, und je ungebrochener dieser Forscherwille noch ist, um so rückhaltloser wird er sich nur dem Gegenstande zuwenden. In der allzu großen Bewußtheit über das Verfahren, in dem allzu großen geistigen Aufwand, die ihm statt dem Gegenstande zugewandt wird, kann man insofern geradezu ein Nachlassen des reinen Forscherwillens erblicken. Allzu große Vorsicht in dieser Hinsicht kann dann geradezu neuen Entdeckungen am Gegenstande, auf die es doch eigentlich ankommt, hinderlich sein. Nach anderer Seite kann aber die größere Klarheit über das Verfahren, besonders wenn sie zugleich mit einer starken Richtung auf den Gegenstand verbunden bleibt, auch förderlich sein, und sogar am Gegenstande selber manches sonst unbeachtet Gebliebene erhellen, wegen der inneren Einheit, die ja, wie wir gesehen haben, zwischen Gegenstand und Verfahren besteht.

Auf jeden Fall unterscheiden sich die Richtungen der Literaturwissenschaft aber sehr deutlich danach, wie weit den aus der Philosophie entlehnten Grundsätzen bewußt ein Einfluß zugestanden oder versagt wird. *Philologische* und *philosophische Behandlung* stehen sich

hier an den äußersten Punkten gegenüber, *positivistische* oder *idealistische Philologie.* Man kann in dieser Hinsicht eine Art Stufenleiter aufstellen, von einem Mindestmaß bis zu einem Höchstmaß weltanschaulichen Gehaltes in der Behandlung. Das Mindestmaß stellt die rein philologische Behandlung des Einzelwerks dar, wobei das Ziel der Wissenschaft in der Hauptsache als erreicht gilt, wenn der Wortlaut der Dichtung, von allen Fehlern gereinigt, in seiner ursprünglichen Gestalt herausgearbeitet ist. Jede höhere, dem geistigen Gehalt zugewandte Erklärung wird entweder ganz abgelehnt, oder im besten Falle als eigene künstlerische Leistung, die aber jedenfalls aus dem Bereich strenger Wissenschaft hinausfällt, betrachtet. Das Höchstmaß ist die rein ästhetische Betrachtung, die schließlich das Einzelwerk dichterischer Gestaltung zum bloßen Beispiel einer allgemeinen Regel herabsetzt. Während dort das Einzelne alles gilt, und jeder hineinspielende allgemeine Gesichtspunkt als eine Verfälschung dieses Einzelnen in seiner Besonderheit gilt, löst sich hier das Einzelne fast ganz in die allgemeinen Zusammenhänge ästhetischer Wertungen auf. Zwischen beiden äußersten Punkten gibt es natürlich zahlreiche Übergänge.

Dieser Unterschied wird nun aber durchkreuzt durch einen weiteren Gesichtspunkt. Nicht nur das Maß, sondern natürlich auch die Art des weltanschaulichen Gehaltes kann verschieden sein. Die *Mannigfaltigkeit möglicher Weltanschauungen* spielt hier herein. Ganz unabhängig voneinander sind diese beiden Gesichtspunkte allerdings nicht. Wie schon gesagt, ist die Ablehnung weltanschaulicher Gesichtspunkte auch ein weltanschaulicher Gesichtspunkt und in Wahrheit nur möglich von einer ganz bestimmten Weltanschauung aus. Ebenso setzt die weitgehende Auflösung der einzelnen Dichtung in allgemeine ästhetische Begriffe auch eine Weltanschauung voraus, die eine solche Auflösung eben duldet und vielleicht sogar fordert. Das Maß weltanschaulichen Gehaltes in der Behandlung ist bestimmt durch die Bedeutung, die dem Einzelnen oder dem Allgemeinen zugeschrieben wird. Je weniger Weltanschauung, um so mehr scheint das Einzelne von alleiniger Bedeutung; je mehr Weltanschauung, um so mehr wird das Einzelne in das Allgemeine aufgelöst. Diese Frage nach dem Überwiegen des Einzelnen oder des Allgemeinen ist aber auch entscheidend für die Art der Weltanschauung. Auch sie lassen sich danach einteilen, ob der Nachdruck auf das Einzelne oder auf das Allgemeine gelegt wird. Auch sie lassen sich in eine Reihe ordnen, ausgehend von der Behauptung der alleinigen Wirklichkeit des Einzelnen bis zu der Behauptung der alleinigen Wirklichkeit des Allgemeinen, neben dem das Einzelne zu einem

bloß scheinbaren Dasein herabgesetzt wird. In diesem Sinne laufen also Maß und Art des weltanschaulichen Gehaltes in der Behandlung der Literaturwissenschaft geradezu parallel zueinander.

Wenn man heute von den verschiedenen Gestalten der Weltanschauung redet, so werden fast immer die von *Dilthey* ausgesonderten drei Gestalten zugrunde gelegt: der Naturalismus, der Idealismus der Freiheit und der objektive Idealismus. Sie scheinen manchmal ein beinahe kanonisches Ansehen zu genießen und werden dann als selbstverständliche Voraussetzung gerade bei der Behandlung der Frage nach dem Einfluß der Weltanschauung auf die besonderen Wissenschaften verwendet. Aber so geistreich und in vieler Hinsicht aufschlußreich diese Diltheysche Gliederung auch ist, so kann doch gar keine Rede davon sein, daß mit ihr nun wirklich schon das letzte Wort in dieser verwickelten Frage gesprochen sei. Dilthey selbst hat durchaus andere Möglichkeiten der Gliederung neben der seinigen anerkannt, diese also keineswegs als so endgültig maßgebend angesehen, wie manche seiner Anhänger. Seinem durchaus auf den Reichtum geschichtlicher Bildungen eingestellten Denken konnte es ja am wenigsten gemäß sein, alles über einen Leisten zu schlagen. Und er gewann diese Gestalten einfach durch Versenken in die geschichtliche Wirklichkeit, also rein auf dem Wege der Erfahrung. Auf diesem konnte natürlich eine Gewißheit darüber, ob nun wirklich alle Gestalten, ob die wesentlichen erfaßt seien, überhaupt nicht gewonnen werden. Und ebensowenig konnte so der innere Zusammenhang dieser Gestalten eigentlich durchsichtig werden. Das System ist völlig offen, aus keinem einheitlichen Grundsatz hergeleitet, und die Reihe der weltanschaulichen Gestalten scheint darum beliebig zu verlängern.

Natürlich kann diese weit reichende Frage hier nicht im ganzen aufgerollt werden; das bedürfte einer besonderen und sehr eingehenden Untersuchung. Und doch können wir diese Frage hier nicht ganz umgehen. Denn nur wenn wir uns einigermaßen über die möglichen Gestalten der Weltanschauung klar werden, können wir ihre Auswirkungen innerhalb der Literaturwissenschaft und die besonderen Formen, welche die letztere unter dem Einfluß jener verschiedenen Gestalten annimmt, recht beurteilen. Um aber dabei nicht zu weit abzuschweifen, wollen wir von den Diltheyschen Gestalten ausgehen und sie nur nach verschiedenen Richtungen ergänzen, da sie einer solchen Ergänzung zweifellos dringend bedürfen.

Dilthey nennt die erste der von ihm unterschiedenen Gestalten Naturalismus, und versteht darunter eine Weltanschauung, für welche

die Erfahrung den eigentlichen und maßgebenden Gehalt für das Denken ausmacht. In Wahrheit fließen hier schon bei ihm zwei Richtungen durcheinander, die doch nicht einfach einander gleich gesetzt werden können, da sie zumal in ihren Auswirkungen zu ganz verschiedenen, ja entgegengesetzten Prägungen gelangen können. Es ist die mehr empirische Richtung, die wir vielleicht als Sensualismus bezeichnen können, und die ausgesprochen metaphysische Richtung des Materialismus. Beide gehen keineswegs so einfach zusammen, und an beide schließen sich noch verwandte Richtungen an, die dann noch weniger zusammenpassen; so an den Materialismus alle die Richtungen, die man im kantischen Sinne als Dogmatismus bezeichnen kann, an den Sensualismus der Psychologismus, der ohne feste Grenze in den Skeptizismus übergeht. Dogmatismus und Skeptizismus aber unter einer Gestalt zu vereinigen, ist doch kaum möglich. Gewiß entspringen sie, worauf auch Kant hindeutet und worauf gleich noch einzugehen sein wird, aus einem in gewisser Hinsicht gemeinsamen Boden, aber daneben darf doch ihre grundsätzliche Verschiedenheit nicht übersehen werden.

Die Hinwendung zur Erfahrung, die zweifellos nach der Loslösung vom mythologischen Denken die erste Stufe der Weltanschauung darstellt, geschieht eben von vornherein in doppelter Gestalt. Entweder wird diese Erfahrung als eine unabhängig vom Bewußtsein bestehende, selbständige Wirklichkeit aufgefaßt; daraus entspringen die großen metaphysischen Weltdeutungen, die in der Tat den Charakter des *Naturalismus* an sich tragen, insofern wir unter Natur diese äußere, vom Bewußtsein losgelöst gedachte Welt der Erfahrung verstehen. Aber diese Hinwendung zur Erfahrung kann noch in einer zweiten Gestalt erfolgen, indem die Beziehung auf das Bewußtsein nicht beseitigt, sondern im Gegenteil gerade festgehalten und in den Vordergrund der Aufmerksamkeit geschoben wird. Vielleicht erscheint eine solche Aufmerksamkeit des Denkens auf sich selbst als weniger ursprünglich, wie die unbedingte und fraglose Hingabe an den Gegenstand, wie sie der Naturalismus übt. Aber anderseits ist die skeptische Vorsicht, wie sie in diesem dem Subjekt zugewandten Verhalten liegt, doch auch wieder durch alle die skeptischen Erwägungen an die Hand gegeben, welche die Zerstörung der mythologischen Weltansicht begleiten und die durch die Widersprüche, in die sich das naturalistische Denken verwickelt sieht, noch verstärkt werden. Und so erscheint jedenfalls sehr bald diese erste Stufe der philosophischen Weltansicht, wie sie mit der Hinwendung zur Erfahrung gegeben ist, auch in dieser zweiten Gestalt, wonach die Erfahrung wesentlich als Inhalt des Bewußtseins angesehen wird und nur

soweit verständlich erscheint, als sie sich dem Bewußtsein als sein eigener Inhalt darbietet. Wir können diese ganze Richtung als *Psychologismus* bezeichnen, da die griechische Philosophie unter Psyche ja eben das Bewußtsein versteht. Natürlich geht dieser Psychologismus in manche Schattierungen auseinander, in Sensualismus, Empirismus, Phänomenalismus und schließlich Skeptizismus, die aber doch alle dies eine gemein haben, daß sie an der Erfahrung wesentlich diese Beziehung auf das Bewußtsein festhalten. Die Gründung auf die Erfahrung verbindet beide Richtungen zu einer gemeinsamen Stufe, die Auffassung der Erfahrung, ob sie im objektiven oder subjektiven Sinne geschieht, unterscheidet beide, und unterscheidet sie unter Umständen so tief, daß sie in völligen Gegensatz zueinander geraten können.

Auch die Erörterungen Diltheys über den *Idealismus* sind nicht ausreichend, so gewiß er in den beiden Formen Idealismus der Freiheit und objektiver Idealismus wesentliche Gestalten einander gegenüber gestellt hat. Zunächst reiht er in seiner historisch-psychologischen Art diese Gestalten nur einfach dem Naturalismus an, und es kommt dabei nicht zur Geltung, daß der Idealismus die Fragen der Weltanschauung von vornherein von einer höheren Ebene aus aufnimmt, als Naturalismus und — wie wir hinzufügen können — Psychologismus. Der Idealismus tritt im allgemeinen überhaupt erst hervor, wenn Naturalismus und Psychologismus ihre Rolle ausgespielt haben, was natürlich nicht hindert, daß sie zu einem späteren Zeitpunkt auch ihrerseits sich wieder neu gestalten. Er knüpft an den Gegensatz dieser beiden Richtungen und die aus ihm entspringenden Widersprüche an; er will die Einseitigkeiten, die ihnen anhaften, vermeiden, indem er ihrer beider Wahrheit gerecht wird. Schon durch diese bewußte Anknüpfung an die vorangehenden Richtungen steht er auf einem neuen Boden ihnen gegenüber, und man wird der Besonderheit und Eigentümlichkeit dieser Richtungen nicht gerecht, wenn man sie mit Dilthey einfach in eine Reihe stellt.

Aber auch die Gestalten selbst, die nun innerhalb des Idealismus unterschieden werden, reichen nicht aus. Gewiß stehen sich der Idealismus der Freiheit und der objektive Idealismus als deutlich unterschiedene Formen gegenüber. Man kann den ersten vielleicht, ohne Mißverständnisse befürchten zu müssen, als *subjektiven Idealismus* bezeichnen. Sowohl in der antiken wie in der neueren Entwicklung ist der Fortschritt von der einen zur andern Gestalt deutlich. In der Ausbildung des Idealismus durch Sokrates und Plato überwiegt zunächst ganz der Ausgang vom Subjekt. Der ethische Gesichtspunkt steht im Vordergrunde, und die sittliche Freiheit ist es, auf die sich das Augenmerk

richtet. Bei dem späteren Plato aber und mehr noch bei Aristoteles entwickelt sich aus diesem Idealismus eine Gestalt, die treffend als *objektiver Idealismus* bezeichnet wird. In der neueren Entwicklung sind bei Kant zweifellos, wenn wir seine Lehre in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Absichten begreifen, die Ansätze zu sämtlichen Gestalten des Idealismus vorhanden; aber gewirkt hat doch zunächst vor allem der Ansatz im Subjekt. Er wird von Fichte in der ursprünglichen Darstellung seiner Wissenschaftslehre ganz in den Vordergrund geschoben, so daß bei ihm der Idealismus der Freiheit eine besonders bezeichnende Ausprägung erhält. Über Fichte geht Schelling dann hinaus, indem er den „Durchbruch in das freie Feld objektiver Wissenschaft" vollzieht. Er wird in seiner Naturphilosophie und in seinem System des transzendentalen Idealismus immer als ein Hauptvertreter dieses objektiven Idealismus gelten müssen. Der bezeichnende Zug dieser zweiten Gestalt des Idealismus liegt eben darin, daß die Idee nicht nur als im Subjekt begründete allgemeine Regel an die Erfahrung herangebracht wird, sondern daß sie zugleich als objektiv in der Erfahrung sich verwirklichend und den wesenhaften Gehalt dieser Erfahrung bestimmend gilt.

Aber damit wird schon deutlich, daß dies nicht die endgültige und abschließende Gestalt des Idealismus sein kann. Daß Dilthey sie dafür hielt, ist für ihn selbst und seine Betrachtungsweise sehr bezeichnend, denn diese entsprach vielleicht am meisten dem, was man den objektiven Idealismus nennen kann. In Wahrheit fordern aber diese beiden entgegengesetzten Gestalten des Idealismus, der subjektive und der objektive, selber eine Vereinigung, in der die gemeinsame Wurzel der Idee im Absoluten aufgezeigt wird, die gemeinsame Wurzel, aus der sie sich erst in die beiden Zweige ihres subjektiven und objektiven Lebens entfaltet. Diese dritte Gestalt ist der *absolute Idealismus*, in dem die Idee erst in ihrer letzten und endgültig begründeten Gestalt gewonnen wird. Sie wird innerhalb der antiken Philosophie erst im Neuplatonismus erreicht. In der neueren Entwicklung dringen Fichte und Schelling von verschiedenen Ausgangspunkten auf das gleiche Ziel hin und erreichen es in ihrer Identitätslehre. Zu völliger Ausgestaltung gelangt dieser absolute Idealismus bei Hegel.

Natürlich sind diese verschiedenen Richtungen aber nicht gebunden an die besonderen geschichtlichen Gestalten, die soeben erwähnt wurden. Diese sind nur Beispiele für allgemeine, immer von neuem hervortretende und beständig wirksame Richtungen. Sie sind noch heute, wenn auch nicht alle in gleicher Weise betont, lebendig und werden in der Wissenschaft und ihrer geistigen Bewegung immer lebendig bleiben.

Darum sollen sie jetzt der Betrachtung zugrunde gelegt werden. An ihnen soll die verschiedene Stellung der Literaturwissenschaft zur Weltanschauung ermessen werden. Damit wird aber natürlich nicht ein wirklicher Anschluß an eine der zuvor bezeichneten geschichtlichen Gestalten behauptet. Es ist nur die allgemeine Richtung der Weltanschauung, die durch jene geschichtlichen Beispiele deutlich gemacht werden sollte. Dies zu bemerken ist besonders wichtig, da bei den Vertretern der Einzelwissenschaft selber ihr Anschluß an eine bestimmte Gestalt der Weltanschauung oft mehr oder weniger unbewußt geschieht, und dieser Anschluß tatsächlich oft viel deutlicher ist, als ihnen selbst zum Bewußtsein kommt. Daß der Grad solcher Bewußtheit zum Teil mit der Eigenart der bestimmten Weltanschauung selbst zusammenhängt, wurde schon zuvor erwähnt.

Der *Naturalismus* ist diejenige Weltanschauung, bei der zugleich das geringste Maß weltanschaulichen Gehaltes überhaupt vorzuliegen scheint. Er ist meist die Weltanschauung, die im Hintergrunde liegt, wenn Weltanschauung überhaupt abgelehnt wird. Es ist der Standpunkt der reinen, der Absicht nach durch keine über die Wissenschaft selber hinausliegenden Gesichtspunkte beeinflußten wissenschaftlichen Erkenntnis. Als Ziel der Erkenntnis gilt die Auffassung der nackten, durch keine allgemeinen Begriffe irgendwie aufgelöste Tatsache. Das Einzelne steht hier ganz im Mittelpunkte der Aufmerksamkeit. Das Einzelne ist allein wirkliche Tatsache, während jede Allgemeinheit als eine unberechtigte subjektive Zugabe gilt. Die Objektivität der Wissenschaft wird hier in der Auffassung des bloß Äußerlichen gesehen, weil nach dem Standpunkt des Naturalismus alles wahrhaft Wirkliche nur von äußerlicher Art ist. Und da zur Erkenntnis dieses äußeren Daseins die Naturwissenschaft das Verfahren am feinsten ausgebildet hat, so wird es vorbildlich für alle Wissenschaften. Sie sind um so mehr Wissenschaft, je mehr sie das Verfahren der Naturwissenschaft nachzuahmen verstehen.

Auf dem Gebiete der Literaturwissenschaft bedeutet dies die Herrschaft der reinen *Philologie.* Was über deren Möglichkeiten hinausliegt, wird nicht mehr als echte Wissenschaft anerkannt. Wenn der äußere Tatbestand, etwa der ursprüngliche Wortlaut einer Dichtung, herausgearbeitet ist, ist das Geschäft der Wissenschaft beendet. Was der einzelne Forscher vielleicht noch zur inneren Erklärung hinzugeben mag, bleibt seiner freien Einbildungskraft überlassen, ist selbst eine Art Kunst und hat mit wahrer Wissenschaft eigentlich nichts mehr zu tun. Im Grunde bleibt der ganze geistige Gehalt solcher mehr künstlerischen

Nachschöpfung überlassen, weil er sich in seiner Innerlichkeit diesem nur auf Äußerliches gerichteten Verfahren entzieht. Wenn — etwa durch andere geistige Richtungen — dies Innerliche aber bereits so sehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit getreten ist, daß seine wissenschaftliche Behandlung nicht gut mehr vernachlässigt werden kann, dann wird in seiner Erklärung möglichst an das Äußerliche angeknüpft, das sich diesem Standpunkt allein wahrhaft erschließt. Es wird als Wirkung des Äußeren betrachtet. Die Umwelt, das sog. Milieu, gilt als seine eigentlich bestimmende Ursache. Es ist bekannt, wie auf dem Boden des Positivismus diese Erklärung des Geistigen aus den Bedingungen der Umwelt als die letzthin allein mögliche erschien. Es wird damit auch auf geistigem Gebiete die Obergewalt des natürlichen äußeren Daseins anerkannt und das Geistige, soweit möglich, dessen Gesetzmäßigkeit eingereiht.

In völlig anderer Weise entwickelt sich die Literaturwissenschaft vom Boden des *Psychologismus* aus. Und daß Naturalismus und Psychologismus zu unterscheiden sind, wird gerade an ihren völlig verschiedenen Folgen auf dem Gebiete und für das Verfahren der Einzelwissenschaft deutlich. Auch der Psychologismus lehnt allgemeine, aus philosophischen Grundsätzen hergeleitete Regeln der Betrachtung ab. Auch er will nur den einzelnen Tatbestand als solchen auffassen und sieht in dem Eindringen allgemeiner Gesichtspunkte nur eine Verfälschung des Tatbestandes. Aber der Tatbestand, also in diesem Falle die Dichtung, wird von ihm freilich in völlig anderer Weise aufgefaßt, als vom Naturalismus. Er nimmt ihn nicht als einen äußeren, sondern als einen inneren. Die Dichtung ist ihm nicht dieser in der Überlieferung festgelegte Text, dessen durch mehr oder weniger äußerliche Umstände bedingte Entstehung es zu erklären gilt. Die Dichtung ist hier vielmehr das innere Erlebnis ihres Schöpfers, und als solches, also aus inneren Bedingungen seiner Seele, muß es verstanden werden. Die Dichtung ist Inhalt eines Bewußtseins: das ist der wahre Gedanke, der hier gegenüber der äußerlichen Auffassung des Naturalismus zur Geltung gebracht wird. Sie ist überhaupt nur dadurch, daß sie in einem Bewußtsein zum Leben erwacht, und außerhalb des Bewußtseins ist sie überhaupt nicht. Denn offenbar ist das Kunstwerk etwas anders, als das bedruckte Papier oder die bemalte Leinwand. Als das sozusagen maßgebende Erlebnis erscheint dabei aber nicht das Erlebnis irgendeines Aufnehmenden, sondern das Erlebnis des Schaffenden selbst. Es möglichst vollständig aus der seelischen Anlage, den Lebensschicksalen und den augenblicklichen Umständen herauszuarbeiten, ist die eigentliche Aufgabe.

Die Literaturwissenschaft löst sich damit in *Psychologie* auf. Wohl mögen noch vorbereitende Arbeiten philologischer Art bleiben, da der äußere Tatbestand der Dichtung natürlich erst festgestellt sein muß, ehe man an seine psychologische Ausdeutung geht. Aber solche Arbeiten erscheinen doch eben nur als Vorbereitungen, nicht als die Hauptsache, in der die Wissenschaft ihr eigentliches Ziel erblicken könnte. Dies liegt vielmehr durchaus in dem inneren Erlebnis des Schöpfers der Dichtung. Und die wahre Aufgabe der Literaturwissenschaft ist also eine psychologische. Das der Dichtung zugrunde liegende Erlebnis selbst in all seinen Zügen herauszuarbeiten, ist dabei der erste Schritt. Der zweite gilt dem besonderen Akt der Gestaltung, durch welchen aus dem Erlebnis die Dichtung entstanden ist. In der Arbeit des einzelnen Forschers überwiegt bald mehr die eine, bald mehr die andere Aufgabe, je nachdem ob seine Neigung mehr der biographischen oder mehr der ästhetischen Seite gilt. Im ersten Falle geht die Fragestellung noch mehr nur auf die einzelne Dichtung als solche, indem der Grund ihrer Entstehung nur in den besonderen Lebensumständen ihres Schöpfers gesucht wird. Im zweiten Falle spielen doch mehr allgemeine Gesichtspunkte hinein, da die Gestaltung des Erlebnisses zur Dichtung auf allgemeine ästhetische Regeln zurückweist. Aber in beiden Fällen wird auf diesem Standpunkt die Behandlung nur eine psychologische sein, der Gestaltungsvorgang also nur als ein psychologisches Erlebnis behandelt werden. Ganz getrennt werden beide Fragen übrigens kaum jemals vorkommen, sondern es wird sich nur um ein Mehr oder Weniger nach beiden Seiten handeln.

Auch der Psychologismus kann Beziehungen zur „Milieutheorie“ gewinnen. Es geschieht dann, wenn das Erlebnis nicht als ein nur persönliches, sondern als das gemeinsame eines bestimmten Kreises von Menschen aufgefaßt wird und der Einzelne wesentlich als Glied und Ausdruck dieses Kreises und seines Erlebens. Hier findet dann also eine Anlehnung an die Soziologie statt, aber auch die soziologischen Fragen werden dabei, dem ganzen hier eingenommenen Standpunkt entsprechend, als psychologische aufgefaßt. Auch dabei handelt es sich um die Darlegung eines inneren Lebens, das sich nur nicht in der Seele eines Einzelnen, sondern in der einer Gemeinschaft abspielt.

In verschiedenen Gestalten zeigt sich die Literaturwissenschaft, wenn sie auf dem Boden des *Idealismus* erwächst, entsprechend den verschiedenen Gestalten, die der Idealismus selber annehmen kann. Gemeinsam ist all diesen Richtungen, daß sie im Dichtwerk einen höheren, allgemeingültigen Gehalt anerkennen, der nicht nur über die

äußere, sondern auch über die innere, psychologische Tatsächlichkeit hinausliegt, einen Gehalt, der nur durch Besinnung auf allgemeine, philosophische Grundsätze erfaßt werden kann. Wir nennen dieses Überwirkliche im Wirklichen die Idee, zu welcher sich die beiden zuerst besprochenen Richtungen nicht erheben. Die allgemeine Anerkennung der Idee ist es, durch die sich der Idealismus von den andern Richtungen unterscheidet; die besondere Auffassung der Idee ist es, durch die er sich in sich selbst unterscheidet. Wie diese Unterschiede sich in der Literaturwissenschaft auswirken, haben wir nunmehr zu betrachten.

Dabei entfernt sich die Literaturwissenschaft unter dem Einfluß des *subjektiven Idealismus* am weitesten von der unmittelbaren Wirklichkeit des Dichtwerks selber. Hier wird die Idee als die im Subjekt begründete, allgemeingültige Regel gefaßt, die an alle Wirklichkeit herangebracht wird, um deren Wahrheit, Güte oder Schönheit zu ermessen. Als strenger wissenschaftlicher Erkenntnis zugänglich gilt nur, was aus diesen Regeln hergeleitet werden kann; alles übrige kann höchstens rein empirisch gesammelt und aufgewiesen werden. Strenge Wissenschaft fragt aber überall nach dem Gesetz; nur wo sie Gesetze aufweisen kann, hat sie ihre wahre Bestimmung erfüllt. Solche Gesetze erschließen sich ihr aber nur soweit, als die in der Vernunft selbst begründeten Regeln reichen. Deren Bereich ist also das eigentliche Feld der Wissenschaft, und alle Tatsachen der Erfahrung können nur als Mittel dienen, um an ihnen das Walten und Gelten solcher Regeln zu zeigen.

In neuerer Zeit ist diese Auffassung besonders unter dem Einfluß des *Neukantianismus* ausgebildet worden. Zweifellos liegen dabei kantische Gedanken zugrunde; aber es ist nur eine ganz bestimmte Seite Kants, die hier wie sonst im Neukantianismus ihre Erneuerung findet, während die echte Lehre Kants weit mannigfaltiger und vielseitiger ist. Diese und ähnliche Richtungen unserer Zeit haben auch auf die Literaturwissenschaft hinübergewirkt; und ganz hat diese Betrachtungsart hier wohl überhaupt niemals gefehlt. Die Betrachtung ist streng normativ; das einzelne Werk wird nur wie ein Beispiel für allgemeine, nicht aus der Dichtung, sondern aus allgemeinen Bedingungen der Vernunft zu begründende Regeln betrachtet. Die Besonderheit und Einmaligkeit der einzelnen Dichtung kommt daher hier am wenigsten zur Geltung. Sie wird aufgelöst in gewisse abstrakte Allgemeinheiten, die viele Werke miteinander verbinden, deshalb aber gerade der Eigentümlichkeit des einzelnen Werkes am wenigsten gerecht werden. Wo diese Richtung sich besonders schroff ausspricht, schrumpft die Literaturwissenschaft zu einem Anwendungsgebiet der Ästhetik zusammen.

Eine ganz andere Gestalt der Wissenschaft geht aus dem *objektiven Idealismus* hervor. Die Idee gilt hier nicht als abstrakte Regel, der das Objekt in der Fülle seiner Erscheinungen zu unterwerfen wäre, und die allein an dem Objekt sichtbar macht, was des Wissens wert und dem Wissen zugänglich ist. Sondern die Idee gilt hier als das konkrete Leben des Objekts selber. Sie stellt sich selbst in den Erscheinungen der gegenständlichen Welt dar und braucht nicht erst vom Subjekt an diese herangebracht zu werden. Damit gewinnt die Idee selbst ein reiches und mannigfaltiges Leben. Sie geht aus jener abstrakten und etwas kahlen Einheit hinaus, die sie im subjektiven Idealismus an sich trägt, und entfaltet sich zu der Fülle lebendiger Gestaltungen. Der Reichtum des Wirklichen strömt wieder in die wissenschaftliche Betrachtung ein. Aber er wird nicht bloß, wie in den beiden ersten Richtungen, nach seiner zufälligen Äußerlichkeit genommen, sondern es wird ein allgemeiner Gehalt in ihm anerkannt, und dieser Gehalt ist das eigentliche Ziel der wissenschaftlichen Arbeit. Daß die Wissenschaft auf das Allgemeingültige ausgeht, darin stimmt diese Richtung mit dem subjektiven Idealismus überein und stellt sich mit ihm gemeinsam gegen Naturalismus und Psychologismus. Aber dies Allgemeingültige ist ihm nicht über alle Wirklichkeit erhöht und thront dort nicht in reiner Unbewegtheit, sondern es zieht sich in lebendiger Bewegung durch alles Wirkliche hindurch, hebt es aus dem gemeinen Zusammenhang äußeren Geschehens hinaus und bezieht es unmittelbar auf das Ewige und Göttliche. Das Wirkliche stellt nicht, wie im subjektiven Idealismus, eine Stufenreihe dar, die doch niemals zur reinen Höhe der Idee hinanreicht, sondern es ist alles gleich nahe zu Gott und trägt die Idee als seine Seele in sich.

Auf diesem Boden steht im wesentlichen die ideengeschichtliche Betrachtung, wie sie heute in zahlreichen geschichtlichen Arbeitsgebieten und auch in der Literaturwissenschaft mehr und mehr zur Herrschaft gelangt. Die Dichtung wird dabei durchaus wieder in ihrer konkreten Lebendigkeit aufgefaßt und nicht zum bloßen Beispiel allgemeiner Regeln verflüchtigt. Ihr innerer Gehalt ist das Ziel, und alle äußere, durch philologische Mittel zu leistende Arbeit gilt nur als Vorbereitung. Aber dieser Gehalt wird dabei nicht in der einmaligen Wirklichkeit des seelischen Erlebnisses gesehen, aus dem die Dichtung entsprungen ist. Er ist vielmehr von allgemeiner Art und gibt der Dichtung einen Sinn, der über das bloße Erleben des Dichters unter Umständen weit hinausliegt, wenn er sich auch in ihm ankündigt. Die Idee ist hier das Bildungsgesetz des Dichtwerks selber; in ihr wird seine lebendige Entwicklung und sein gliedhafter Aufbau begriffen. Es ist

die innere Notwendigkeit, die der Dichtung zukommt und ihren Wert ausmacht, die hier zur Untersuchung steht; der allgemeingültige Gehalt, der sich der zufälligen äußeren Umstände und Einkleidungen nur als Form bedient, um sich darin auszusprechen.

Gerade diese Richtung der Forschung innerhalb der Literaturwissenschaft ist heute so bekannt und durch zahlreiche, zum Teil wertvolle Arbeiten vertreten, daß sie nicht näher gekennzeichnet zu werden braucht. Wichtiger ist es vielleicht, auf die Grenzen hinzuweisen, über welche diese Richtung nicht hinauskommt, und die die reinste Ausbildung einer idealistischen Behandlung der Dichtung verhindern. Die Idee in ihrer objektiven Gestalt ist das Leben; dem Leben in seinem Reichtum wendet sich hier die Forschung zu. Aber es geht ihr dabei leicht die von der Idee doch auch nicht wegzudenkende logische Form verloren, oder diese wird wohl gar ausdrücklich abgelehnt. Was der subjektive Idealismus in dieser Hinsicht zu viel leistet, leistet der objektive zu wenig. Er geht gleichsam unter in der Mannigfaltigkeit und den Widersprüchen des Lebens. Die Idee, statt sich in einem logisch zu übersehenden Gliederbau zu entfalten, wuchert üppig und breitet sich in einer unübersehbaren Fülle von Schlinggewächsen aus, die wie das Leben selber ohne Maß und Ziel fortzutreiben scheinen. So wird eine große Vielheit dichterischer Gestaltungen herausgearbeitet, aber die übergreifende Einheit und damit ihr Zusammenhang bleibt dunkel. Keine innere Notwendigkeit bindet diese Gestaltungen aneinander, und ihre Reihe scheint beliebig fortgesetzt werden zu können. Die Dialektik, wo sie hier geübt wird, scheint nur in ihrer verneinenden Form bekannt, d. h. es werden in jeder Gestalt Widersprüche aufgewiesen, wodurch neue Gestalten aus ihr hervorgehen, aus denen abermals, durch den Widerspruch hindurch, neue Gestalten gewonnen werden. Die Dialektik dient also nur dazu, die Zahl der Gestalten ins Unabsehbare zu vermehren, und es wird alles nur in Gegensatz zueinander gestellt. Daß aber der Gegensatz eine übergreifende Einheit voraussetzt, aus der er hervorgeht, und zu der er daher bereichert wieder zurückkehren muß, wird nicht beachtet. Auch hierbei gilt nur das Viele, und die Dialektik daher nur als ein Mittel, jedes Einzelne gegen alles andere abzusondern, nicht aber als ein Mittel, es vielmehr mit allem andern zu verbinden.

Es ist das geistreich-lebendige Einfühlen der *Romantik*, was hier geübt wird. Aber in seinen letzten Folgerungen liegt in dieser Richtung etwas Verneinendes, dem sich ja auch die Romantik nicht entziehen konnte. Jede Form wird in weitere Formen aufgelöst, jedes Einzelne erscheint als völlig verschieden von jedem andern und die Dialektik

dient nur dazu, jede feste Stellung aufzulösen, nichts als ein Letztes und Endgültiges anzuerkennen und jedes Einzelne in seiner Verschiedenheit von jedem andern abzusondern. Mit dieser Verneinung der festen übergreifenden Form wird aber schließlich die Idee selber verneint. Denn sie ist Grund aller Einheit, und wo keine Einheit mehr ist, ist auch sie nicht mehr. Darum gilt es, um die Idee festzuhalten, zu einer positiven Dialektik fortzuschreiten, welche in allem Wandel und aller Mannigfaltigkeit doch die Einheit festhält und sie als den Grund alles Wirklichen aufweist. Das ist die Dialektik, zu welcher Hegel das Verfahren der Romantik fortbildete.

Damit erheben wir uns zum *absoluten Idealismus.* Er kann als die Vereinigung des subjektiven und objektiven gelten, da er die berechtigten Gedanken beider bewahrt. Mit dem objektiven erkennt er die Idee als die aufbauende Kraft der Wirklichkeit selber an und verfolgt sie durch deren mannigfaltige Gestalten hindurch. Er will also dem Reichtum der Wirklichkeit ebenso gerecht werden, wie der objektive Idealismus. Aber er sieht in der Idee zugleich mit dem subjektiven Idealismus eine allgemeingültige Regel, die sich nicht nur in buntem Wechsel durch alles Wirkliche hindurchzieht, sondern die zugleich als bestimmende Einheit über alles Wirkliche übergreift. Das Gesetz wird hier also nicht, wie im subjektiven Idealismus, als ein fremdes von außen an den Gegenstand herangebracht, sondern es wird in der Entfaltung der gegenständlichen Welt selber entdeckt. Subjekt und Objekt schließen sich hier zu einer Einheit zusammen. Die Regel der Wissenschaft und ihr Gegenstand sind miteinander versöhnt, indem sich jene nur an diesem und dieser nur durch jene verwirklicht. Erst hier gewinnt die Dialektik einen positiven Gehalt, indem sie nicht nur dazu dient, die Gestalten in ihrem Gegensatz aufzuweisen und also voneinander zu trennen, sondern indem sie den Gegensatz zur Einheit zurückbringt und damit alle Gestalten aus einer Einheit und einer sie zusammenbindenden Regel hervorgehen läßt.

Auch dieser absolute Idealismus übt seine Wirkung in der Literaturwissenschaft aus. Er führt auch hier über den objektiven hinaus, indem er die auseinanderfallende Fülle der Gestalten unter übergreifende Einheiten bändigt, und die besonderen Gestalten der Dichtung nicht nur in ihrem Unterschied, sondern auch in ihrem Zusammenhang aufweist. An Reichtum der Gestalten steht er dem objektiven Idealismus nicht nach, aber er sucht sie zu einem Ganzen zu verbinden und die einzelnen Formen als Auswirkungen einer einheitlichen, zugrunde liegenden Regel zu begreifen. Zweifellos rückt dadurch die Literaturwissenschaft wieder

in eine größere Nähe zur Ästhetik, indem die Fülle der in der Geschichte aufgetretenen Dichtformen wieder in ihrem Zusammenhang unter Regeln begriffen werden soll. Aber diese Regeln werden nicht einer rein normativen Ästhetik entlehnt, was vom Standpunkt einer empirischen Behandlung aus immer als eine Vergewaltigung der Wirklichkeit erscheinen muß; sondern diese Regeln sollen aus dem Reichtum des Wirklichen selber gewonnen werden, indem der Ideengehalt, der sich hier der Betrachtung erschließt, selber als die Stätte solcher Regeln und als notwendig aus einer Einheit in gesetzmäßigen Stufen sich entfaltend verstanden und aufgewiesen wird.

Die Literaturwissenschaft wird sich als Wissenschaft erst vollenden, wenn sie sich von der heute zumeist eingenommenen Stufe des objektiven Idealismus zum absoluten Idealismus erhebt und damit auch in dem Reiche der Ideen, das sie mit Recht als die eigentliche Stätte ihrer Arbeit erkannt hat, Gesetz und Regel anerkennt, durch welche alle Wissenschaft erst zur Wissenschaft wird.

B. LITERATURWISSENSCHAFT UND DICHTUNG.

Auch von seiten ihres Gegenstandes, der Dichtung, wird die Literaturwissenschaft dem Einfluß der Weltanschauungslehre unterworfen. Und zwar sind es zwei Gesichtspunkte, unter denen ein solcher Einfluß sich geltend macht. Einerseits ist er durch die Form, anderseits durch den Gehalt der Dichtung begründet.

Betrachten wir die Dichtung von seiten ihrer *Form*, so verbirgt sich der Zusammenhang mit der Weltanschauung hier vielleicht am meisten. In früheren Zeiten wurde die Form der Kunst lediglich unter allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkten behandelt. Aber wie die Ästhetik damals überhaupt die bloße Frage nach der Schönheit als solcher in den Vordergrund zu stellen liebte, so wurde die Behandlung dann so allgemein, daß die besonderen Eigentümlichkeiten der Dichtwerke, gerade auch die formalen, nicht zu ihrem Rechte kamen. Davon sagte sich dann die rein empirische Behandlung der Kunst — denn es war auf allen Gebieten der Kunst derselbe Gegensatz — entschieden los und unternahm es nun von sich aus, ohne weitere Rücksicht auf allgemeine Grundsätze, die Formen künstlerischer Gestaltung zu kennzeichnen. Auch auf diesem Gebiete gewann der Positivismus die Oberhand, und die Wissenschaft glaubte ihre Aufgabe erledigt zu haben, wenn sie die äußeren Züge der Kunstformen sammelte und in immer feinere Wendungen verfolgte. Gewiß wurde dadurch der Blick für die Mannigfaltigkeit der Formen ungemein geschärft und eine Fülle von

Gestalten und Möglichkeiten wurde aufgewiesen. Aber der innere Zusammenhang dieser Formenwelt blieb eben doch ungeklärt; auch hier waren es unzählige Einzelheiten, die herangebracht wurden, aber die Einzelheiten blieben und deren übergreifendes Gesetz, aus dem heraus jene Einzelheiten allein verständlich werden konnten, auf diesem Wege verborgen bleiben mußte.

Demgegenüber macht sich nun heute mit Recht immer stärker eine Bewegung geltend, die gerade auch auf dem Gebiete der reinen Kunstform als solcher den Zusammenhang mit der Weltanschauung betont. Es ist vielleicht begreiflich, daß er hier — trotz entscheidender Winke unserer klassischen Ästhetik — am spätesten entdeckt wurde, denn Weltanschauung scheint immer irgendwie auf den Inhalt zu gehen, und daß sie auch die reine Form beherrschen kann, scheint weniger deutlich. Aber je mehr die Weltanschauungen in ihren bezeichnenden Unterschieden verstanden wurden, um so klarer mußte es werden, daß ihr besonderes Bildungsgesetz auch die Form des Kunstwerks bestimmt, weil diese gerade aus einer solchen bestimmten Gestalt der Weltschau hervorgeht. Wenn wir an unsere vorherigen Ausführungen anknüpfen, so können wir sagen, daß die Literaturwissenschaft selber erst einen bestimmten weltanschaulichen Standpunkt erreicht haben mußte, ehe ihr dieser Zusammenhang zwischen Kunstform und Weltanschauung aufgehen konnte. Naturalismus und Psychologismus werden einen solchen Gedanken ablehnen, weil sie in jedem Kunstgebilde nur ein Einmaliges sehen, das überhaupt keine allgemeine Regel erkennen läßt. Der subjektive Idealismus wird einen solchen Zusammenhang nur im Sinne einer normativen Ästhetik anerkennen, welche bestimmte, von vornherein feststehende Regeln an den Reichtum der Kunstwelt heranbringt, diesen damit aber leicht vergewaltigt. Nur auf dem Boden des objektiven und des aus diesem hervorwachsenden absoluten Idealismus ist diese Frage wirklich fruchtbar zu behandeln. Hier wird die Form als eine Gestalt der Weltanschauung begriffen, wobei auch hier der objektive Idealismus mehr die Fülle des Verschiedenen zur Geltung bringt, der absolute Idealismus nach einem inneren, notwendigen Zusammenhang dieser Mannigfaltigkeit sucht. Erst auf diesem Boden wird es verständlich, daß auch die Form des Kunstwerks den Sinn einer Weltanschauung ausdrückt. Denn indem hier die Idee in ihrer objektiven Gestalt erfaßt wird, ist sie eben das Bildungsgesetz, das den Aufbau des Kunstwerks nach seinem Gehalt wie auch nach seiner Form bestimmt.

Ohne philosophische Grundbegriffe ist der Stil einer Dichtung nicht wahrhaft zu verstehen. Es sind auch hier zuletzt weltanschauliche Be-

weggründe, die den Künstler bestimmen, diese oder jene Form zu wählen, Beweggründe allerdings, die ihm selbst wohl nur selten zum Bewußtsein kommen werden. Und zwar gilt dies sowohl für die Gattungen der Dichtung im allgemeinen, wie für die besonderen, durch alle Gattungen hindurch wirkenden ästhetischen Grundgestalten. Für beide Gebiete seien einige Andeutungen gegeben.

Jede *Dichtungsgattung* trägt schon in sich eine bestimmte Stellung zur Wirklichkeit, die eine bestimmte Weltanschauung voraussetzt. Allerdings ist dies nun nicht so zu verstehen, als ob man einfach die dichterischen Gattungen äußerlich auf die verschiedenen Weltanschauungen verteilen könnte. Dazu ist die Wirklichkeit des Kunstwerks immer viel zu verwickelt. Die Gattungen wirken aufeinander und vermischen sich, die einzelne entfaltet sich daher in den mannigfaltigsten Formen; und man kann sogar sagen, daß in jeder Gattung jede Weltanschauung zum Ausdruck kommen kann. Aber trotzdem hat jede Gattung doch einen Schwerpunkt; er liegt in einer bestimmten Gestalt der Weltanschauung, in der sich daher ihr Wesen am reinsten erfüllt. Es gibt lyrische Epen und Epen voll dramatischen Gehaltes, es gibt lyrische Gedichte, die mehr nach dem Epos oder mehr nach dem Drama hinüber liegen, und gewiß gibt es auch Dramen, die etwas vom Roman oder etwas von der Lyrik an sich tragen. Aber das ändert doch nichts daran, daß die Grundform jeder dieser Gattungen ihre Besonderheit hat, die sich auch dann noch geltend machen wird, wenn eine solche Angleichung an eine andere Gattung stattfindet.

Mit diesem Vorbehalt werden wir also sagen können, daß dem *Epos* eine naturalistische Weltanschauung zugrunde liegt. Wo die epische Gestalt sich am reinsten ausprägt und nicht durch andere Kunstformen sozusagen aus ihrer Bahn gelenkt ist, ist dieser Naturalismus immer unverkennbar. Es ist die reine Hingabe an das Objektiv-Wirkliche in seinem äußeren Zusammenhang, die das Epos kennzeichnet. Eine reichere Entfaltung der Innerlichkeit wird immer als ein lyrischer Einschlag empfunden werden, während das reine Epos die Innerlichkeit wesentlich nur in der Entfaltung des äußeren Lebens selbst zur Darstellung bringen wird. Und auch jenes Ringen des Inneren und Äußeren, das Ringen von Mensch und Schicksal, das dem Drama sein Leben gibt, sprengt im Epos die reinen Grenzen der Gattung. Die Novelle ist die eigentliche Stätte dieser ins Dramatische gewandten Epik. Das Epos als solches aber lebt hingewandt zur gegenständlichen Welt; sie ist ihm die einzige Wirklichkeit, wie es dem Standpunkt des Naturalismus entspricht.

Die *Lyrik* dagegen bekennt sich zum Psychologismus. Ihre Welt ist die der Innerlichkeit, und für den reinen Lyriker gibt es nur sie. Ganz im Sinne des Psychologismus wird aller Inhalt der Welt zum bloßen inneren Erlebnis, nur als inneres Erlebnis ist es vorhanden und wird anerkannt. Gewiß kann auch die Lyrik sich mit den Gestalten der äußeren Welt erfüllen, aber wenn diese dabei in ihrer kühlen Äußerlichkeit verbleiben und nicht in das warme Leben des Inneren aufgelöst werden, so wird das immer ein epischer Einschlag in dem lyrischen Gewebe sein und deutlich als solcher empfunden werden. Und auch die starke Bewegung des Dramas, die in dem Gegenwirken der inneren und äußeren Welt entsteht, kann gewiß auch in der Form der Lyrik auftreten, aber die reine lyrische Haltung ist dann zerstört.

Endlich ist der Idealismus der Boden, auf dem die höchste Dichtform, das *Drama,* erwächst. Wie der Idealismus die berechtigten Gedanken des Naturalismus und Psychologismus in sich bewahrt, so vereinigt das Drama in seiner Handlung die ausgebreitete Mannigfaltigkeit des epischen Geschehens mit der Innerlichkeit der Lyrik, eine Innerlichkeit, die hier nur nicht als das subjektive Bekenntnis des Dichters, sondern als die bewegte Innerlichkeit der handelnden Personen erscheint. Während Naturalismus und Psychologismus nur entweder die äußere oder die innere Welt anerkennen, will der Idealismus beiden ihr Recht zukommen lassen, indem er zwischen beiden vermittelt und sie in ihrer inneren Verbindung aufweist. Dies innere Verhältnis der handelnden Personen zur äußeren Umwelt ist auch der eigentliche Gegenstand des Dramas. In der Spannung zwischen beiden Seiten, die Epos und Lyrik nicht kennen, liegt das wahre Leben des Dramas, in jener Spannung, die auch dem Idealismus seine Aufgabe stellt.

Und wie der Idealismus sich in mehreren Gestalten ausbildet, so hat auch das Drama reichere Möglichkeiten, als die in ihren Grenzen vergleichsweise enger umschriebenen anderen Dichtgattungen. Die Gestalten des Idealismus können wir auch in den Gestalten des Dramas verfolgen. Es ist der Kampf des Menschen mit dem Schicksal, der den ewigen Gegenstand des Dramas bildet. Wie das Verhältnis beider bestimmt wird, welches Gewicht beiden Seiten dieses Gegensatzes zugeschrieben wird, davon hängt die besondere Gestalt des Dramas ab. In dem Verhältnis des Subjektiven und Objektiven sind aber auch die verschiedenen Gestalten des Idealismus begründet; auch hier entsprechen sich dichterische und weltanschauliche Gestalten. Im subjektiven Idealismus wurzelt eine Gestalt des Dramas, die alles Licht auf den Helden, die handelnde Persönlichkeit, fallen läßt. Die Welt der Äußerlichkeit, aus der

ihm sein Schicksal wird, erscheint nur in ihrer Sinnwidrigkeit, als das Gemeine und Nichtige, an dem der reine Wille des Helden als an einer nur fremden Macht zerschellt. Es ist vor allem das rhetorische Drama, das diese Gestalt an sich trägt. Wir können an die Dramen des französischen Klassizismus und ihre deutschen Nachahmungen denken. Der objektive Idealismus sieht die Idee vor allem auch in der Welt der Äußerlichkeit sich verwirklichen. Ihm entspricht eine Gestalt des Dramas, bei der die Verwickelungen des äußeren Geschehens, die Wunderlichkeiten des Schicksals den eigentlichen Gegenstand bilden, und der Held nicht wie in der ersten Gestalt als willentlicher Schöpfer seines Lebens, sondern mehr als das Geschöpf allgemeiner schicksalmäßiger Mächte erscheint. Die Dramen des Naturalismus, sowohl im Sturm und Drang, wie in der sog. Moderne, zeigen häufig diese Eigenart. Öfter nähern sie sich daher der naturalistischen Weltansicht, während das rhetorische Drama in seinem subjektiven Pathos zur Lyrik neigt. Aber diese zweite Gestalt des Dramas kann auch eine romantische Art zeigen, wie denn der objektive Idealismus recht eigentlich die Weltanschauung der Romantik ist. Dann kommt es zu einer Verklärung der objektiven Welt ins Mythische, und der Held erscheint hier erst recht in seinem Wesen und Handeln als bedingt durch objektive, weit über seinen eigenen Willen hinausliegende Mächte.

Erst auf dem Boden des absoluten Idealismus entfaltet das Drama sein volles Wesen, denn erst hier kommen die subjektive und objektive Seite zu einem Ausgleich; erst hier fällt auf die subjektive Seite des Helden und auf die objektive Seite des Schicksals ein gleich starkes Licht. Und erst wenn so beiden, das Drama bestimmenden Mächten das gleiche Gewicht zugeteilt wird, kann der tragische oder komische Gehalt wirklich in seiner Tiefe erfaßt werden. Dies ist die klassische Gestalt des Dramas, das eben durch diesen Ausgleich der subjektiven und objektiven Seite zu einem klassischen wird. Kommt doch auf dem Boden der klassischen Weltanschauung die Persönlichkeit mit der Umwelt zu wahrer Versöhnung, weil erst hier das gleiche Gesetz des Aufbaus im Subjekt wie im Objekt entdeckt wird. Dies ist aber die Leistung des absoluten Idealismus. Das echte Drama, in dem der Sinn des Dramatischen sich wahrhaft erfüllt, ist so das Geschenk seltener Zeiten, die zur klassischen Reife und damit zum absoluten Idealismus hindurchgedrungen sind.

Die letzten Bemerkungen haben uns schon zu der andern Seite der Formfrage geführt. Mit der Beziehung auf das Klassische sind wir bei den *ästhetischen Grundgestalten* angekommen, die durch alle Dichtgattungen hindurchwirken. Natürlich kann auch hier nur das All-

gemeinste gesagt werden, und in die Fülle ästhetischer Grundgestalten einzudringen und sie vom Boden der Weltanschauungen aus verständlich zu machen, müssen wir uns hier versagen. Nur die Hauptunterschiede seien berührt. Wir können uns dabei an die für alle Kunst entscheidende Gliederung anschließen, die *Goethe* in seinem kleinen, aber höchst wichtigen Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" (1789) gegeben hat.

Wenn Goethe in diesem Aufsatz sagt, daß der Stil, in dem er die wahre Kunstform erkennt, „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis" ruhe, so kann man wohl hinzufügen, daß auch seine Unterscheidung der Stile auf diesen Grundfesten ruht. Denn ungewollt treten dabei zugleich die großen Grundrichtungen der Weltanschauung hervor, die sich so als die wahren Träger dieser ästhetischen Grundgestalten erweisen. Goethe selbst verfolgt diesen Zusammenhang in keiner Weise, aber gerade weil er nicht beabsichtigt ist, ist er um so sprechender.

Die einfache *Nachahmung der Natur* gibt sich nur dem Äußeren hin und sieht in dessen getreuer Darstellung die eigentliche Aufgabe der Kunst. Die Subjektivität des Künstlers mischt sich möglichst wenig hinein; sie ist ausgelöscht in der Darstellung rein objektiver äußerer Wirklichkeit. Es ist die Richtung, die wir als Naturalismus bezeichnen; sie entspringt aus einer naturalistischen Weltanschauung. Was Goethe die *Manier* nennt, entsteht dann, wenn der Künstler im Gegenteil seine Subjektivität stark in den Vordergrund rückt. Er will hier, statt sich den objektiven Gestalten der Natur zu unterwerfen, nur seine eigene Sprache reden und sieht also in diesem Bekenntnis seiner eigenen Besonderheit das wahre Wesen der Kunst. Es leuchtet ein, daß eine solche Behandlung eine Weltanschauung voraussetzt, die in der Innerlichkeit des Bewußtseins den eigentlichen Gehalt der Wirklichkeit ergreifen will, eine Weltanschauung, wie wir sie im Psychologismus kennen gelernt haben. Daß sich der Künstler hier wie bei den andern ästhetischen Grundgestalten nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein zu dieser Weltanschauung zu bekennen braucht, ist selbstverständlich. Beide Stilrichtungen sind auch dadurch gekennzeichnet, daß sie den Gegenstand nur als einen einmaligen behandeln, und ihm in keinem Sinne eine Allgemeingültigkeit zugestehen. Darin geht die Richtung, die Goethe nun im engeren Sinne als *Stil* bezeichnet, über beide hinaus. Er dringt hindurch zu den allgemeinen Formen, lernt die Reihe der Gestaltungen eines Gegenstandes überschauen und gewinnt damit einen Einblick in sein ewiges und wahrhaftes Wesen. In diesem Sinne ruht er auf den Grundfesten der Erkenntnis, nämlich, wie Goethe hinzufügt, „auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greif-

lichen Gestalten zu erkennen". Diese Erkenntnis ist in Wahrheit die des Idealismus, der in den Gegenständen ihr allgemeines Wesen, und dieses nicht in abstrakter begrifflicher Form, sondern als lebendige Gestalt an der Anschauung selbst ergreifen will. Wahrer Stil, der eben das Kennzeichen klassischer Kunst ist, setzt so den Grundgedanken des Idealismus voraus, und es ist daher kein Zufall, wenn dieselben Zeiten sich zu klassischer Kunst und zu idealistischer Weltanschauung erheben. Auch innerhalb dieses Stils sind natürlich verschiedene Abwandlungen möglich, wie auch der Idealismus sich in verschiedenen Gestalten darstellt. Auch hier handelt es sich um ein Überwiegen der subjektiven oder der objektiven Seite, entsprechend der Entwicklung des Idealismus, und nur auf seiner höchsten Stufe gelangt der Stil zu einem völligen Ausgleich beider Seiten, einem Ausgleich, wie ihn der absolute Idealismus vollzieht.

Indem aber damit sich auch die Form der Dichtung durch die Weltanschauung bestimmt zeigt, wird schon deutlich, daß dies gar keine Frage bloß der Form ist, sondern zugleich den *Gehalt* berührt. In Wahrheit bilden ja in aller echten Kunst Form und Gehalt eine völlige Einheit. Und so ist es dieselbe Weltanschauung, die vom Gehalt her auch die Form durchdringt oder von der Form her den Gehalt meistert. An dem Gehalt erscheint die Weltanschauung des Künstlers so offensichtlich, daß man meinen sollte, sie hätte nie übersehen werden können. Und doch hat lange Zeiten hindurch die Literaturwissenschaft diese Seite der Dichtung entweder gar nicht beachtet, oder sie hat in einem solchen weltanschaulichen Einschlag ein störendes Glied in dem Aufbau der Dichtung gesehen. Vom Boden des Naturalismus und Positivismus aus erschien die Dichtung ja als ein reines Werk der Phantasietätigkeit oder der Gefühlserregung, die durch das Eingreifen verstandesmäßiger Vorgänge nur gestört werden können. Und auch die psychologische Betrachtung hat vornehmlich jener, dem Verstande entzogenen Seite der dichterischen Schöpfertätigkeit ihre Aufmerksamkeit zugewandt.

Nun ist es gewiß, daß auch der Verstand bei dem Aufbau und der Ausgestaltung eines Kunstwerks keine unbedeutende Rolle spielt. Aber er betätigt sich mehr in der handwerksmäßigen Ausgestaltung der künstlerischen Form. Der weltanschauliche Gehalt dagegen bleibt in der Tat meistens dem Künstler selber verdeckt. Es gibt Ausnahmen von dieser Regel, es gibt ja Künstler mit sehr wachem Bewußtsein; aber das sind eben doch Ausnahmen, und keinesfalls darf man nur ihnen eine solche Weltanschauung zuschreiben. Auch bei den andern spricht sie sich aus, wenn sie sie auch nicht selber aussprechen wollen.

Damit ist schon gesagt, daß Weltanschauung etwas anderes ist, als nur ein Zusammenhang verstandesmäßig bewiesener Sätze. Sie beruht

auf einer unmittelbaren Stellung zur Welt und ist in dem ganzen Sein und Leben dessen, der sie besitzt, begründet. Ob er sich selber von ihr Rechenschaft gibt, und sie sich begrifflich zum Bewußtsein bringt, ist eine Frage zweiter Ordnung, die den Gehalt der Weltanschauung als solchen gar nicht berührt. Es hängt das mit andern Seiten der Begabung zusammen, die für die Gestaltungskraft des Künstlers oft von gar keiner Bedeutung sind. Daß allzu große Klarheit diese Gestaltungskraft mindern kann, bleibt wahr; aber dies spricht nicht gegen den weltanschaulichen Gehalt der Dichtung überhaupt, sondern sagt nur etwas über die Form, in der er in der Persönlichkeit des Künstlers lebendig ist. Die Weltanschauung selbst ist ein unmittelbarer Besitz, kein vermitteltes Wissen. Will man sie als einen Glauben bezeichnen, so scheint auch diesem Wort, wenigstens nach seinem gewöhnlichen Gebrauche, noch zu viel von Vermittlung und Wissen anzuhaften, um die völlige Unmittelbarkeit dieses mit dem ganzen Wesen des Menschen verschmolzenen Besitzes zu bezeichnen. Das Wort Anschauung ist deshalb noch immer das beste. Denn so wie uns die sinnliche Anschauung als selbstverständliche gegeben ist und wir uns ihrer gar nicht entäußern können, so ist auch diese geistige Anschauung der Welt eine ursprüngliche Anlage, die uns eine Form bietet, in der wir alle Gestalten der Wirklichkeit auffassen. Sie gibt uns eine bestimmte Stellung zur Wirklichkeit, die sich daher keineswegs nur in unserm Denken, sondern auch in unserm Handeln, Schaffen und Gestalten zur Geltung bringt.

Aber damit soll nun nicht einem unbestimmten Vielerlei an Weltanschauungen das Wort geredet sein, im Sinne des heute üblichen Relativismus, der jedem seine eigene „Weltanschauung“ zugestehen möchte. Das ist ein Mißbrauch des Wortes. Gewiß wird auch das ganz Persönliche hereinspielen und gewisse Abwandlungen hervorbringen, und vielleicht um so mehr, je bedeutender die Persönlichkeit ist. Aber auf der andern Seite ist eine Persönlichkeit ja auch um so bedeutender, je mehr ein Allgemeines und für immer Gültiges in ihrem Denken und Tun zum Ausdruck kommt. Das Versteifen auf die völlige Besonderheit des eigenen Wesens ist immer das Zeichen unbedeutender Menschen, wenn sie vielleicht auch um so mehr das Wort Persönlichkeit im Munde führen. Die bedeutenden Menschen, die wirklich einen Anspruch auf den Namen der Persönlichkeit haben, streben immer zum Allgemeinen, und sie glauben ihre Aufgabe um so reiner erfüllt zu haben, je mehr sie das nur Persönliche in ihren Gedanken und Werken getilgt haben. Gerade in den Werken der großen Dichter wird darum immer eine Weltanschauung von allgemeiner Bedeutung zum Ausdruck kommen. Und diese allgemeinen Weltanschauungen stehen, wie wir gesehen haben,

keineswegs völlig unabhängig und selbständig als gleichberechtigte Größen nebeneinander. Sie ordnen sich vielmehr in eine Reihe, bei der jedes folgende Glied die Wahrheit der vorausgehenden in sich enthält. In diesem Sinne haben wir die bestimmten Hauptgestalten der Weltanschauung entwickelt. Sie bilden eine solche Reihe, denn der Psychologismus ergänzt und bewahrt die Wahrheit des Naturalismus, beide vereinigt der Idealismus, der sich erst wieder einseitig als subjektiver und objektiver entfaltet, um erst im absoluten Idealismus zu seiner abschließenden, alles umfassenden Gestalt zu gelangen.

Da diese Weltanschauung nicht Sache des Verstandes ist, so wird durch sie der Dichtung kein außer ihr liegender Bestandteil aufgedrängt, der die reine dichterische Gestalt beeinträchtigen könnte. Es handelt sich hier ja in keiner Weise um verstandesmäßige Programme, in deren Dienst die Dichtung gezwungen würde. So etwas muß die dichterische Anschauung natürlich in der Wurzel ertöten. Es handelt sich um etwas viel Höheres, ohne das wahrhaft große Dichtung gar nicht denkbar wäre, um *Weisheit*. Sie tastet sich nicht wie der Verstand mit abstrakten Begriffen an der Oberfläche der Dinge hin, sondern sie macht den inneren Sinn der Wirklichkeit durchsichtig. Auch die Philosophie will zu diesem Sinne vordringen, aber sie hat dafür nur den Begriff, der zwar als konkreter über die Verstandesabstraktion hinausreicht, aber doch auch das Ganze immer nur im Durchgehen der einzelnen Glieder gewinnen kann. Die Dichtung dagegen bietet diesen Sinn im anschaulichen Bilde und darum als ein unmittelbares Ganzes. Bei ihr fügt sich jedes Einzelne in eine Gesamtanschauung ein, die in jedem Augenblicke gegenwärtig ist und darum jedes Einzelne unmittelbar umfaßt.

Darum ist die Dichtung zu allen Zeiten der Philosophie nahe verwandt gewesen. Sie war ihre Mutter, da die Völker allein durch ihren Mund ihre Auffassung von der Welt aussprechen konnten, ehe sie lernten, in der reinen, aber auch dünnen Luft bloßer Begriffe zu leben. Aber aus dieser ältesten Dichtung hat sich auch die Dichtung immer neu erzeugt. Sie lebt darum nach der Geburt der Philosophie als deren Schwester neben ihr fort und beider Schicksal ist häufig das gleiche. Sie blühen gemeinsam und welken gemeinsam, und gemeinsam entschleiert sich ihnen in solchem Schicksal der Sinn der Welt.

In ihrer Tiefe ist darum eine Dichtung gar nicht zu verstehen, wenn nicht auch ihre Weltanschauung verstanden wird. Das ist der letzte und entscheidende Grund, weshalb die Literaturwissenschaft bei ihrer Arbeit der Weltanschauungslehre nicht entbehren kann.

WELTLITERATUR UND VERGLEICHENDE LITERATURGESCHICHTE.

Von FRITZ STRICH.

Der Name „vergleichende Literaturgeschichte", der, nach der Analogie naturwissenschaftlicher Disziplinen, für die Wissenschaft der internationalen Beziehungen zwischen den Literaturen der Völker gebildet wurde, und überall, in Frankreich, Deutschland, England, Italien, üblich ist, scheint nicht gerade eine glückliche Bezeichnung zu sein. Denn die Methode des Vergleiches ist ja durchaus nicht nur für diese Wissenschaft charakteristisch. Jede Darstellung einer Nationalliteratur muß sich des Vergleichs bedienen. Man vergleicht Goethe und Schiller, die deutsche Klassik und Romantik, um die Eigenart einer Persönlichkeit oder einer geistigen Strömung, und um die Wandlungen in der Geistesgeschichte zu erfassen. Der Vergleich ist also nichts, was für die Wissenschaft von den internationalen Beziehungen der Literaturen so charakteristisch wäre, daß es sie prägnant von anderen Disziplinen der Literaturwissenschaft unterscheiden könnte. Dazu aber kommt, daß die vergleichende Methode auch für diese Wissenschaft durchaus nicht die einzige ist, mit der sie ihre Aufgaben zu lösen vermag. Der Vergleich kann nur einen Teil ihrer Fragen, und nicht einmal den größten, beantworten. Sie muß, wie jede andere Disziplin der Literaturwissenschaft, sich außer dem Vergleich noch anderer Methoden, der philologischen und der historischen, bedienen. Wenn Wilhelm Wetz, der zu den Begründern dieser Wissenschaft gehört, in seinem Werke „Shakespeare, vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte" (Hamburg 1897) den englischen Dramatiker mit Corneille und Racine und den Spaniern vergleicht, um „durch Vergleichung analogischer Erscheinungen untereinander in das innerste Wesen jeder einzelnen derselben einzudringen, die Gesetze zu entdecken, welche die Ähnlichkeiten wie die Verschiedenheiten bewirkt haben", so ist dieses wohl mit Recht vergleichende Literaturgeschichte zu nennen. Wenn aber die zentralen Stellen dieser Wissenschaft wie Kochs „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" und die „Revue de la littérature comparée" eine Fülle von Arbeiten über die Wanderungen von Stoffen und Formen, die Einflüsse einer Literatur auf die andere, die Schicksale eines Dichters bei anderen Völkern bringen, so hat dieses mit vergleichender Literatur-

geschichte überhaupt nichts mehr zu tun. Es wäre daher zu empfehlen, sich auf eine andere Benennung zu einigen, welche, wenn auch nicht eindeutig, so doch nicht irreführend wäre, und die nächstliegende Bezeichnung wäre vielleicht „Weltliteraturgeschichte“ oder „Weltliteraturwissenschaft“.

Aber auch der Begriff der Weltliteratur ist ein seltsam schillernder und unbestimmter. Man gebraucht das Wort in der Wissenschaft anders als im Leben. In der Wissenschaft und im Leben wird es nicht von zweien in gleicher Bedeutung gebraucht. Ja, jeder braucht es in diesem Augenblicke so, in jenem anders, und es gibt keine wissenschaftliche Arbeit aus diesem Gebiete, welche nicht unter solcher Verwirrung litte. Sie erschwert die Verständigung und, was schlimmer ist, sie besagt im Grunde, daß diese Wissenschaft, die sich mit Weltliteratur beschäftigt, sich über ihren Gegenstand nicht klar ist, und also auch nicht über die Fragen, die an ihn zu stellen sind. Ganz eindeutig ist der Begriff nur in all jenen sogenannten „Geschichten der Weltliteratur“ gefaßt, welche darunter nichts anderes als das Schrifttum aller Zeiten und Völker, das Schrifttum der Welt verstehen, jene Aneinanderreihungen von Nationalliteraturgeschichten Deutschlands, Englands, Frankreichs, Italiens, Chinas, Indiens, deren Recht zur Zusammenfassung nur in der Einheit des Verlages und des Einbandes beruht. Die Eindeutigkeit ist hier also durch völlige Nichtsdeutigkeit erkauft, und diese Weltliteraturgeschichten schalten als indiskutabel aus.

Ja, man ist sich nicht einmal über den Sinn dessen klar, was man unter Welt und unter Literatur verstehen soll. Spricht man von Welt, so denkt man meistens doch nur an Europa, und Weltliteratur wird mit europäischer Literatur verwechselt. Nun ist es natürlich bei aller wissenschaftlichen Arbeit unumgänglich und gut, sich zu beschränken. Wer kann auch nur eine einzige Literatur wirklich ganz und gründlich überblicken. Aber Europa ist nicht die Welt, und es muß geradezu gefragt werden, ob Weltliteratur nicht überhaupt erst da beginnt, wo die europäische Grenze überschritten wird. Denn Europa ist bei aller Verschiedenheit seiner Völker und seiner Literaturen eben doch immer noch ein in sich geschlossener und einheitlicher Kulturkreis, und die internationalen Beziehungen zwischen seinen Literaturen umfassen eben doch nur diesen Kreis. Man muß also zunächst einmal diesen europazentrischen Standpunkt aufgeben, um sich das Recht zu erwerben, von Weltliteratur sprechen zu dürfen.

Ein literarisches Werk gehört vielleicht erst dann zur Weltliteratur, wenn es nicht nur zur europäischen Literatur gehört.

Was aber den Begriff der Literatur betrifft: ist hier nur die Dichtung gemeint, oder auch Philosophie, Geschichte, Rhetorik und Kritik? Auch hier muß wenigstens gesagt werden, was man unter dem verwendeten Begriff verstehen will. Eine Einigung wäre vielleicht möglich: daß man all das zur Literatur zählt, was in künstlerischer Sprachform gehalten und wofür die künstlerische Sprachform innerlich notwendig ist. Tacitus, Montesquieu, Ranke und Mommsen würden also ebenso dazu gehören wie Schopenhauer und Nietzsche, während Kant nicht zur Weltliteratur, sondern zur Weltphilosophie zu rechnen wäre.

Es zeigt sich nun, daß es viele und verschiedene Möglichkeiten gibt, dem Begriff der Weltliteratur einen prägnanten Sinn zu geben und darnach die Problemgruppen zu umreißen, welche für die Weltliteraturwissenschaft in Betracht kommen. Es zeigt sich aber auch, daß je nach der Tiefe und Bedeutsamkeit der Sinngebung diese Gruppen keineswegs gleichwertig nebeneinander stehen, sondern die Weltliteraturwissenschaft sich stufenförmig aufbaut.

Man kann bei einer Zusammenschau der europäischen Nationalliteraturen leicht erkennen, daß sie bei aller Verschiedenheit ihrer nationalen Charaktere doch einen parallelen, übernational gebundenen Gang gehen und eine gleichmäßige Entwicklung zeigen. Der romanische und der gotische Stil, der Stil der Renaissance, des Barock, des Klassizismus und der Romantik: sie alle sind keineswegs nur auf eine Literatur beschränkt und folgen auch keineswegs nur in einer Literatur mit dieser Reihenfolge aufeinander, sondern alle europäischen Literaturen haben, wenn auch mit zeitlichen Verschiebungen, diese gleichen Wandlungen durchgemacht. Die Frage, ob dieser parallele Entwicklungsgang auch über Europa hinausgreift, und ob es etwa in den Literaturen des Orients auch — und zwar ungefähr gleichzeitig wie in den europäischen Literaturen — diese Stile und diese geistigen Wandlungen gibt, ist noch kaum gestellt worden und gehört doch zu den wesentlichsten Fragen der Geistesgeschichte. Daß man von einer europäischen Literatur in diesem Sinne eines, sich der Zusammenschau offenbarenden, übernationalen Entwicklungsganges sprechen darf, ist zweifellos. Ob man eine Weltliteratur in diesem Sinne konstituieren darf, ist ein noch nicht gelöstes Problem. Wenn man aber um der vorläufigen Beschränkung willen unter Weltliteratur die europäische Literatur in diesem Sinne verstehen will, so ergibt sich hier die erste Gruppe von Fragen, welche die Weltliteraturwissenschaft zu beantworten hat. Es gilt diesen übernationalen, einheitlichen Entwicklungsgang der Literaturen zusammenschauend darzustellen und die Motive zu ergründen, aus denen eine solche Einheitlichkeit

erfolgt. Baut sie sich auf den gemeinsamen Grundlagen der europäischen Literaturen, der Antike und dem Christentum auf, oder wirkt sich in ihr eine allgemein menschliche Geistigkeit, eine im Wesen des menschlichen Geistes begründete Übereinstimmung aus, oder ist es nur der gleiche Augenblick der Geschichte, die gleiche Zeit, in welche die Völker hineingeboren sind und die so schicksalhaft den gleichen Geist und Stil bedingt? Oder ist es das edle Motiv des Wettkampfes, das die Völker zu gleich gerichteten Schöpfungen anspornt, oder ist es auf Beeinflussung, Nachahmung und Erweckung zurückzuführen? Diese Problemgruppe hat aber natürlich auch noch eine andere Seite. Es handelt sich nicht nur darum, die übernationale Einheitlichkeit zu erforschen, sondern auch die Verschiedenheit der nationalen Charaktere, die sich gerade auf dem Hintergrunde solcher übernationalen Einheit besonders plastisch herausarbeiten läßt. Hier tritt nun die Methode des Vergleichs in Tätigkeit, und indem man etwa den deutschen und den französischen Klassizismus, die englische und italienische Romantik miteinander vergleicht, wird man erkennen, daß die nationale Verschiedenheit innerhalb dieser gleichen Strömungen vielleicht noch größer ist als ihre Gleichheit. Die Einheit offenbart sich eben wie überall im Leben so auch hier nur in der Vielfachheit und Fülle.

Was aber diesem Begriff der Weltliteratur noch fehlt, ist das Prinzip der Auswahl. Nicht alles, wird man sagen dürfen, gehört zur Weltliteratur, auch wenn es sich diesem übernationalen Gang der Literaturen einfügt. Man kann dem Begriff der Weltliteratur einen präziseren Sinn geben: nur das gehört zur Weltliteratur in diesem engeren Sinne, was wirklich die Grenzen der eigenen Nation überschritt, was wirklich außerhalb des eigenen Volkes durch Übersetzungen bekannt und geschätzt wurde und auf andere Literaturen Einfluß gewann, was also im geistigen Austausch und literarischen Weltverkehr zwischen den Völkern steht. Daß es sich bei solchen Begriffen wie Bekanntschaft, Schätzung, Einfluß um äußerst relative Größen handelt, sagt noch nichts gegen diese Bestimmung von Weltliteratur. Denn damit wird man sich ein für allemal abzufinden haben, daß sämtliche Begriffe, mit denen die Geistesgeschichte arbeitet, immer nur eine relative Gültigkeit besitzen. Es ist unmöglich, festzustellen, in welche und in wie viele Literaturen, und in welchen Umfang und in welche Tiefe ein literarisches Werk gedrungen sein und gewirkt haben muß, um zur Weltliteratur gezählt werden zu dürfen. Die Aufgabe der Weltliteraturwissenschaft jedenfalls, die sich aus dieser Bestimmung des Begriffs ergibt, besteht darin, die wirklich historischen und aktiven Beziehungen zwischen den Literaturen zu unter-

suchen, die Wanderungen von Stoffen, Motiven, Formen, Gestalten und Werken zu verfolgen, wie sie von Land zu Land gehen, sich je nach der Verschiedenheit des Bodens, den sie treffen, wandeln, verschieden aufgefaßt und bearbeitet werden, weckend und befruchtend wirken. Wann tritt eine Nationalliteratur in die so verstandene Weltliteratur ein und warum gerade in diesem Augenblicke? Was gab ein Volk den anderen Völkern, was empfing es von den anderen, und aus welchem Grunde geschah die Wechselwirkung?

Die beiden letzten Fragen sind gewiß die wichtigsten dieser Gruppe.

Was die erste betrifft, so wird der Historiker bemerken, daß die Völker nacheinander in den geistigen Raum der Weltliteratur eintreten und sich einander in der geistigen Führung und Herrschaft ablösen. Nachdem ein Volk sich jahrhundertelang nur empfangend und aufnehmend verhalten hat, tritt es, wenn seine Stunde gekommen ist, plötzlich mit so eigenartigen und notwendig menschlichen Schöpfungen hervor, daß sich die Welt ihm nicht mehr entziehen kann und es nun selber führend und gebend wird. Das war mit Italien in der Zeit der Renaissance der Fall, mit Frankreich in der Zeit des Klassizismus, mit Deutschland in der Zeit des Werther, Faust und der Romantik. Durch solchen immer neuen Zuwachs nationaler Charaktere entfaltet sich allmählich der ganze Mensch nach allen seinen Möglichkeiten in der Geschichte.

Wann tritt aber diese Stunde eines Volkes ein?

Man kann im Ablauf der Geschichte erkennen, wie der Geist in jedem Augenblicke eine neue und besondere Forderung aufstellt, die so übernational ist, daß sie auf keine einzelne Nation beschränkt bleibt, sondern überall zur Herrschaft und Verwirklichung gelangt. Ein jeder Stil noch, ob der Stil der Renaissance, der Gotik oder des Barock, ist ein europäischer Stil geworden. Aber ebenso wird man auch finden, daß jeder Stil in einem ganz bestimmten Volk zuerst entsteht, von ihm zur Vollendung gebracht wird und von ihm über die Völker verbreitet wird. In einem ganz bestimmten Stile nur offenbart ein Volk seinen eigensten Charakter und erfüllt es seine Sendung in der Welt, während es in anderen Stilperioden selber nur empfangen kann. Die historische Stunde eines Volkes also ist gekommen, wenn die allgemeine Forderung des historischen Momentes mit der besonderen Forderung und Sendung dieses Volkes zusammentrifft, wenn ein Volk es kraft seines eigensten Charakters und seiner besonderen Begabung vermag, die Forderung des welthistorischen Momentes zu erfüllen. Das ist die Sternenstunde eines Volkes, in der es seine geistige Welteroberung beginnt. Ein solcher Augenblick war zum Beispiel für den deutschen Geist gekommen, als

Europa des französischen Klassizismus und der westlichen Aufklärung, von denen es im 18. Jahrhundert beherrscht wurde, gegen Ende des Jahrhunderts müde wurde, als diese westliche Kultur so überreif geworden war, daß sie ihre Sendung in der Welt erfüllt hatte und nun ein Geist zur Herrschaft kommen mußte, der seiner Art und Sendung nach den Klassizismus zu überwinden und eine romantische Epoche heraufzuführen berufen war. (Vgl. mein Buch: Deutsche Klassik und Romantik, dritte Auflage S. 386 f.)

Mit solcher nationalen Eigenart eines Volkes ist nun aber auch schon jene zweite Frage zu beantworten: was ein Volk in seiner Literatur der Welt zu geben, und was es von ihr zu empfangen hat. Es gibt, was seiner eigenen Art so sehr entspricht, daß es nur von ihm und keinem anderen Volk geschaffen werden kann, und was die anderen Völker daher, wenn die Stunde dieser geistigen Art gekommen ist, nur von diesem Volk empfangen können und müssen. Es empfängt, was es nicht aus sich heraus, sondern nur mit fremder Hilfe zu produzieren vermag. Der deutsche Geist etwa hat immer wieder, wenn die Stunde einer klassischen Kunstrichtung gekommen war, die Hilfe der Antike und der romanischen Kulturen in Anspruch nehmen müssen. Als aber die Stunde der Freiheit, Sprengung, Öffnung und Lösung gekommen war, und der menschliche Geist die Schwingen zum faustischen Flug in die Unendlichkeit erhob, da war es der deutsche Flug, der die anderen Völker mit sich riß. Es gehört zu den bedeutsamsten Aufgaben der Weltliteraturwissenschaft, dieses zu erforschen, wie die nationale Eigenart eines Volkes seine schöpferische Sendung in der Welt und das, was es von anderen Völkern her empfangen muß, bedingt, und wie sich so durch gegenseitige Ergänzung und Vollendung das Bild des Menschen in der Geschichte entfaltet. Die Weltliteratur gleicht somit einem lebendigen Organismus, dem die nationalen Literaturen als Glieder dienen, und in welchem jedes dieser Glieder seine besondere und notwendige Funktion zu erfüllen hat.

Dieser Begriff der Weltliteratur also, von dem hier die Rede war, ist nach dem Kriterium einer übernationalen Geltung und Verbreitung gebildet.

Es ist nun aber zu bemerken, daß nach diesem Begriffe Kotzebue etwa weit weltliterarischer ist als Goethe, Sudermann mehr als Hauptmann, Wallace mit seinen Detektivgeschichten mehr als Cervantes mit seinem Don Quichote. Man würde sich in einem solchen Fall wohl helfen können, indem man sagt: Kotzebue und Wallace gehören nicht zur Weltliteratur, weil sie überhaupt nicht zur Literatur gehören. Aber welche Werke finden denn überhaupt die weiteste Weltverbreitung und

Weltgültigkeit? Diejenigen offenbar, welche nicht von ewigem, sondern von zeitlichem Gehalte sind. Die Zeit, der gleiche Augenblick, ist offenbar das übernationale Schicksal, das alle Völker tragen. Die Zeitprobleme gehen alle Völker an, weil sie ihnen allen gleichermaßen gestellt sind. Dichtungen also, welche die Fragen der Zeit stellen und beantworten, welche die Hand an die Wunden der Zeit legen und sie zu heilen versuchen, aktuelle Werke also, erobern sich mit größter Leichtigkeit die Welt. Daher kommt es auch, daß der Roman, der seinem Wesen nach dazu geneigt ist, ein Bild der Zeit zu sein, besonders leicht zu weltliterarischer Geltung gelangt. Aber nicht nur Goethes Werther, Jacobsens Nils Lyne und das Kriegsbuch von Remarque, sondern auch Ibsens soziale Dramen verdanken ihren Einzug in die Weltliteratur ihrer zeitlichen Problematik. Wenn das Problem gelöst und die Krankheit geschwunden ist, werden sie vergessen, weil sie eben ihre Weltgültigkeit nur durch zeitliche Gültigkeit errungen haben. Homers Kriegsdichtung besitzt ewige Gültigkeit. Ob auch das Kriegsbuch von Remarque, ist mindestens sehr zweifelhaft. Der Wilhelm Meister Goethes hat bleibende Bedeutung. Ob aber auch der Zauberberg von Thomas Mann?

Man soll nicht prophezeien. Aber es gibt offenbar noch einen tieferen Begriff von Weltliteratur, der nicht nur die überräumliche, sondern auch die überzeitliche Geltung in sich schließt. Weltliteratur ist gerade das, was nicht vergessen und versunken ist, mag es auch einmal die allerweiteste Verbreitung und Wirkung gefunden haben. Zur Weltverbreitung also tritt bei diesem Begriff die Weltdauer, zur übernationalen Geltung tritt die überzeitliche. Gewiß: die zeitlich-aktuelle kann mit der ewigen bei einem Werk durchaus zusammenfallen, wie es Goethes Werther zeigt. Aber der Werther gehört eben darum zur Weltliteratur in diesem tiefen Sinn, weil er nicht nur zeitliche, sondern ewige Geltung besitzt, weil er nicht nur alle Literaturen eine Zeitlang entscheidend bestimmt hat, sondern weil er über diese Zeit hinaus gedauert hat. Eine solche Dauer braucht keineswegs ununterbrochen zu sein. Ein Werk, die Gestalt eines Dichters, kann von einer zeitlichen Mode unterdrückt werden und vergessen sein. Aber wenn es wirklich überzeitlichen Gehalt besitzt, so wird es immer wieder, wenn seine Stunde neu gekommen ist, aus dem Strom der Vergessenheit emportauchen, wie es etwa Shakespeare und Cervantes geschah.

Aber auch mit Weltverbreitung und Weltdauer ist es noch nicht allein getan. Es gibt einen gewissen Publikumsgeschmack, der überall und zu allen Zeiten der gleiche ist: den Geschmack für Kotzebue. Der ewige Kotzebue aber gehört trotz seiner Weltverbreitung und Welt-

dauer noch lange nicht zur Weltliteratur. Es kommt auch auf die Gründe der Verbreitung und der Dauer an.

Vermag man aber etwas über den wirklich weltliterarischen Charakter auszusagen? Was macht denn ein Werk weltliterarisch in diesem Sinne? Gibt es überhaupt einen solchen Charakter?

Man wird vielleicht meinen, daß es Werke von kosmopolitischem oder, wenn man sich beschränken will, von europäischem Gehalte sind, die sich darum an alle Europäer wenden, weil sie keinen national ausgeprägten Charakter besitzen.

Es gibt wirklich eine Literatur, welche ihre weltliterarische Geltung ihrer weltbürgerlichen Geistigkeit verdankt. Es ist die französische Literatur, deren zentraler Gedanke der europäische, deren Ziel die europäische Zivilisation ist. Mit diesem Gedanken und seiner Form der Klarheit, Ordnung und Einheit trat die Literatur Frankreichs in die Weltliteratur ein. Montaigne, Pascal, Larochefoucauld: sie sprachen nicht als einzelne Persönlichkeiten und nicht als spezifische Franzosen, sondern als Repräsentanten des europäischen Zivilisationsgeistes, als Stimmen der menschlichen Vernunft, deren Verwirklichung sich Europa zur Aufgabe stellte. Man kann hier an das Gesetz des französischen Klassizismus erinnern, daß im Drama die Einheit von Ort und Zeit zu herrschen habe. Denn Einheit von Ort und Zeit will doch im Grunde sagen, daß eben Ort und Zeit hier überhaupt keine sprechende Funktion haben sollen. Das Drama soll raumlos und zeitlos sein. Dies Formgesetz ist gleichsam ein Symbol, und zwar ein höchst repräsentatives, der französischen Geistigkeit. Sie fordert die Herrschaft der Vernunft, die über jeden Raum und jede Zeit erhaben ist.

Aber es ist nicht nur ein Wortspiel, wenn man sagt, daß dieser rationale Geist der französischen Literatur doch eben auch ein sehr nationaler Geist, der Geist Frankreichs ist, dessen nationale Eigentümlichkeit in dieser europäischen Missionsidee besteht. Der kosmopolitische Charakter gehört durchaus nicht notwendigerweise zur Weltliteratur. Im Gegenteil. Wenn ein anderes Werk als ein französisches ihn repräsentiert, so ist es geradezu eine Erschwerung seines weltliterarischen Weges. Daß Heinrich Mann z. B. es nicht vermocht hat, sich eine weltliterarische Stellung zu erobern, während Thomas Mann es vermochte, liegt durchaus nicht an der Verschiedenheit des literarischen Wertes, sondern daran, daß die Romane Heinrich Manns jenen kosmopolitischen Charakter besitzen, den die französische Literatur besitzt, und daß sie somit der Welt nichts zu sagen haben, was diese nicht schon von Frankreich hörte. Man will von Deutschland etwas anderes und eigenes hören.

Es sind also gerade Werke von sehr ausgeprägtem Nationalcharakter, aus denen die Weltliteratur sich zusammenfügt. Goethes weltliterarische Stellung beruht in erster Linie auf dem deutschesten seiner Werke, dem Faust. Die Völker wollen eben voneinander etwas, was sie selber nicht besitzen und nicht aus sich selbst heraus zu erzeugen vermögen. Weltliteratur ist eine Harmonie von Stimmen des allerverschiedensten Klanges.

Dazu aber ist sofort zu sagen, daß nur dann diese Harmonie entsteht, und nur dann ein Werk von der Welt verstanden und aufgenommen werden kann, wenn sein nationaler Wesenszug ein wesentlicher Zug des menschlichen Antlitzes überhaupt, des ewigen Menschenbildes ist, ein notwendiges Glied des gesamtmenschlichen Organismus, jenes Menschenbildes also, das sich in der Geistesgeschichte durch den Zutritt immer neuer Nationen entfaltet und herausarbeitet. Ein Werk wird weltliterarisch, wenn es der Welt etwas zu geben hat, ohne das die geistige Gestalt des Menschen nicht vollständig wäre, wenn seine Wurzeln tief im Erdreich der Nation gebettet sind, seine Krone aber hineinragt in den ewigen Menschenraum, wenn es vom Blute der Nation genährt, aber vom Geist der allgemeinen Menschlichkeit beseelt ist. Soll man Beispiele nennen, die es kraft solcher Art vermocht haben, in die Weltliteratur einzuziehen? Die Odyssee, dies griechischste wie menschlichste Gedicht, der Don Quichote, Inbegriff des spanischen Rittergeistes, aber auch eines ewig menschlichen Idealismus. Dantes Göttliche Komödie, in der sich italienischer Katholizismus zu ewig menschlicher Gottessehnsucht läuterte. De Costers Uhlenspiegel, in welchem flämische Erdverwurzelung zum gültigen Sinnbild irdisch-menschlicher Bodenständigkeit wurde. Hamlet, welcher englischen Skeptizismus zum urmenschlichen Weltschmerz tiefte. Gullivers Reisen, Byrons Don Juan, Rabelais' Gargantua, Tolstois Auferstehung, Dostojewskis Brüder Karamasoff, Flauberts Madame Bovari. Mythen sie alle, gewachsen aus heimischer Landschaft und von der Kraft eines Volkes gezeugt, aber mit ihren Kronen hineinragend in den ewigen und allgemeinen Menschenraum, Gestalten, die ihr Volk so wunderbar repräsentieren, in deren Adern englisches, französisches, russisches Blut ganz unverkennbar fließt, die aber so wesenhaft menschlich sind, daß jeder, ob er Engländer, Franzose, Russe oder Deutscher ist, wenn er überhaupt nur ein Mensch ist, etwas von seinem eigenen Blut und Geiste darin spürt.

Es sind besonders also symbolisch-mythische Gestalten, welche sich die Welt erobern, weil in ihnen nationaler Geist sich die allgemein menschliche Form gewinnt, wie eben Don Quichote, Gargantua, Till Uhlenspiegel, Faust, Don Juan, Ahasver. Es sind überhaupt die Volks-

dichtungen, Sagen, Mythen und Märchen, in denen sich der Nationalcharakter eines Volkes von einem ewig menschlichen Hintergrunde abhebt, weswegen ja auch diese Dichtungen überall in der Welt verwandte Züge zeigen.

Es ist nun aber überhaupt höchst lehrreich zu erkennen, mit wie verschiedener Leichtigkeit oder Schwierigkeit sich die Literaturen weltliterarische Gültigkeit erringen. Denn dies hängt keineswegs von Wert und Unwert ab, sondern von der Art und dem Charakter des Beitrages, den eine Literatur kraft ihrer nationalen Richtung zur Weltliteratur beizusteuern hat. Der französischen Literatur stand der Weg in die Welt immer am offensten. Sie stieß auf die geringsten Widerstände, ganz offenbar, weil sie ihres kosmopolitischen Charakters wegen sich von vornherein an die menschliche Vernunft wendet und daher überall verstanden wird. Am schwersten wurde es der deutschen Literatur gemacht. Haben es doch größte Dichter Deutschlands, Hölderlin und Kleist, bis heute nicht vermocht, sich eine ihrer würdige Stellung in der Weltliteratur zu schaffen. Die Schwierigkeiten liegen in der Art des Beitrags, den die deutsche Dichtung zu dem sich entfaltenden Menschenbilde geben möchte. Es ist die deutsche Idee vom Wert der Individualität, und der deutsche Wille, die freie, schöpferische Kraft der Individualität im Werke auszudrücken. Wenn die Frau von Staël in ihrem Buche über Deutschland, welches der deutschen Literatur den Weg in die Welt gebahnt hat, den Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Dichter dahin erklärt hat, daß der deutsche Dichter ganz ohne die Bindung einer Gesellschaft, einer nationalen Übereinkunft, einer Tradition und Sitte einsam für sich selbst zu leben und zu wirken habe und jeder von sich selbst aus neu beginnen und sich eine eigene Sprache schaffen müsse, so hat sie damit nicht nur auf ein tragisches Geschick gewiesen, sondern auch auf eine bewußte Idee und einen eigenen Wert der deutschen Dichtung. Aber diese Idee der freien Individualität, die selbst so wenig bindend ist, wie kann sie leicht ein Band der Völker werden. Ja, sie war es auch, welche sogar dem europäischen Wege Goethes Schwierigkeiten bereitete, Goethes, dessen Individualität sich doch zu so allgemeiner Menschlichkeit geläutert hatte, wie die keines deutschen Geistes sonst. Goethes Art, ein ganz persönliches Erlebnis in seiner Dichtung zu gestalten und die Dichtung als Bekenntnis und als Heilung seiner selbst zu brauchen, war anderen Völkern fremd und schwer begreiflich. In einer französischen Zeitschrift, dem Globe, heißt es einmal wörtlich (in Goethes eigener Übersetzung): „An der Langsamkeit, mit welcher Goethes Ruf sich bei uns verbreitete, ist größtenteils die vor-

züglichste Eigenschaft seines Geistes schuld, die Originalität. Alles, was höchst originell ist, d. h. stark gestempelt von dem Charakter eines besonderen Mannes oder einer Nation, daran wird man schwerlich Geschmack finden, und die Originalität ist das vorspringende Verdienst dieses Dichters. Ja, man kann sagen, daß er in seiner Unabhängigkeit diese Eigenschaft, ohne die es kein Genie gibt, bis zum Übermaß treibe. Alle anderen Dichter haben einen einförmigen Gang, leicht zu erkennen und zu befolgen; aber er ist immer so unterschieden von den anderen und von sich selbst, man errät oft so wenig, wo er hinaus will, er verrückt dergestalt den gewöhnlichen Gang der Kritik, ja sogar der Bewunderung, daß man, um ihn ganz zu genießen, ebensowenig literarische Vorurteile haben muß als er selbst, und vielleicht fände man ebenso schwer einen Leser, der davon völlig frei wäre, als einen Poeten, der wie er sie alle unter die Füße getreten hätte. Man darf sich also nicht verwundern, daß er noch nicht populär in Frankreich ist, wo man die Mühe fürchtet und das Studium, wo jeder sich beeilt, über das zu spotten, was er nicht begreift, aus Furcht, ein anderer möge vor ihm darüber spotten, in einem Publikum, wo man nur bewundert, wenn man nicht mehr ausweichen kann."

Die deutsche Idee der Individualität und Originalität also, welche ein wichtiger Teil des deutschen Beitrages zum Bilde des Menschen war, bereitete dem deutschen Wege in die Welt die erste Schwierigkeit. Mit dieser Idee aber hängt nun wiederum eine andere tief zusammen. Der deutsche Mensch, in seine innerliche Einsamkeit versunken, tritt selten nur und ungern und gehemmt aus dieser einsamen Innerlichkeit in den gemeinsamen und bindenden Raum hinaus. Er gibt seiner innerlichen Welt nur schwer und ungern sinnlich greifbare Erscheinung, Form, Gebärde und Gestalt. Es liegt ihm nichts daran, sich allgemein verständlich zu machen. Er spricht in Monologen, und er fühlt nur allzu tief, daß keine Sichtbarkeit dem inneren Geiste einen adäquaten Ausdruck zu geben vermag. Die Idee aber gilt ihm mehr als die Gestalt, die Wahrheit des Gefühls mehr als Wort und Gebärde, und die Gesinnung mehr als das gute Werk. So kommt es denn, daß seiner Dichtung gerade ihrer wertvollsten Eigenart wegen und gerade durch diesen Zug der Innerlichkeit, den sie dem Bilde des Menschen als ihren Beitrag zufügte, jene bindende Kraft und jene allgemeine Verständlichkeit abgeht, welche nur einer sinnlichen, greifbaren und meßbaren Form gegeben ist.

Aber all diese Hemmnisse verschwinden doch an Kraft hinter dem schwersten und tragischsten. Die Idee der Weltliteratur nämlich steht ja in unlöslichem Zusammenhang mit der Idee der Zivilisation, der Aus-

gleichung, dem Austausch und der gegenseitigen Duldung der Völker auf der Grundlage einer allgemeinen Sittigung, Vernünftigung und Regelung. Diese beiden Ideen entstanden und verbreiteten sich denn auch zu gleicher Zeit. Aber die deutsche Sendung in der Welt, die eigentümliche Idee, welche der deutsche Geist der Welt zu geben hat, ist der Zivilisation gerade feindlich und will gerade die Werte retten und bewahren, welche in der Zivilisation unterzugehen drohen; er stellt also der um sich greifenden Mechanisierung das schöpferische und organische Leben, der Herrschaft der Vernunft die irrationale Seele, dem praktischen Materialismus das ewige Ideal, der Nivellierung die adligen Werte, dem Skeptizismus das Gläubige, dem Empirismus das Metaphysische entgegen. So tut es der deutscheste der deutschen Dichter: Hölderlin. Mit einem Worte: Es war das deutsche Schicksal, daß sich der deutsche Geist in einer Zeit die Welt eroberte, in der er ihren welthistorisch notwendigen Fortschritt aufzuhalten versuchen mußte, daß er weltliterarisch werden mußte mit einem Beitrag, welcher die innerlich auf Zivilisation gegründete Form einer Weltliteratur zu zersprengen drohte.

All dieses war es also, das, mehr als irgend sonstwo in der Welt, in Deutschland erst einen Genius von unerhörter Größe notwendig machte, damit die deutsche Stimme in der Welt gehört werde und er die Welt mitreiße und bezwinge. Ein solcher Genius aber war erst Goethe, und erst ihm gelang auch darum das so unsagbar schwere Werk.

Man wird das gleiche Phänomen auch so ausdrücken können: daß sich ein seiner Art (nicht seinem Wert) nach klassisches Werk leichter als ein anderes die Welt erobern kann, weil es zum Wesen des klassischen Werkes gehört, daß es zeitlos und raumlos ist, seinem Gehalte nach typisch und ewig menschlich, seiner Form nach meßbar. Viel schwerer wird es einer barocken oder romantischen Literatur fallen.

Auch die Gattungen der Dichtkunst verhalten sich in dieser Beziehung sehr verschieden. Der Lyrik ist es offenbar viel schwerer, in die Welt zu dringen, als dem Roman, was wohl besonders daran liegt, daß ein lyrisches Gedicht in seinem lyrischen Gehalte gerade gar nicht übersetzbar ist, sondern seine tiefste Schönheit, seinen Klang und Duft in einer anderen Sprache notwendigerweise verliert. Der Stoff, die Handlung, die Gestalten eines Romans dagegen sind zu übertragen, und die Prosa erlaubt wenigstens bis zu einem gewissen Grade eine annähernd wiedergebende Übersetzung. Von tieferen Gründen sei hier abgesehen.

Weltliteratur in diesem letzten Sinne, der für den vieldeutigen Begriff hier gefunden wurde, ist also diejenige Literatur, welche kraft ihres

eigenartig nationalen und allgemein menschlichen Gehaltes von überräumlicher und überzeitlicher Geltung ist.

Man könnte nun vielleicht sagen, daß es auf die wirkliche Verbreitung im Raume und auf die Dauer in der Zeit gar nicht ankomme, sondern nur auf den ewigen Gehalt und Wert, die absolute Geltung, die auch ein Werk besitzen kann, das keine Dauer und Verbreitung gefunden hat. Der Erfolg kann nicht entscheiden.

Gewiß: der Erfolg allein entscheidet nicht, sondern nur der Erfolg auf Grund eines absoluten Wertes. Aber auch der absolute Wert allein entscheidet nicht, sondern nur derjenige, der sich in der Realität der Geschichte durch Dauer und Verbreitung bewährt hat. Keine Wissenschaft ist imstande, dem Urteil einen Maßstab darzureichen, nach welchem man über den absoluten Wert eines Kunstwerkes entscheiden könnte. Ein jedes Urteil solcher Art bleibt durch seine notwendige Subjektivität der wissenschaftlichen Sphäre entzogen. Dies sagt natürlich gar nichts gegen das Recht und die Notwendigkeit, ein Urteil über den absoluten Wert eines Kunstwerks zu bilden. Ja, man kann es nur begrüßen und sich freuen, daß es im Gebiete der Kunst noch die letzte Zuflucht gibt, wo der Mensch in dieser alles messenden, berechnenden und rational beweisenden Zeit ohne solche Stützen und Krücken die persönliche Verantwortung für die Wahrheit seines Urteils übernehmen kann. Aber warum will man denn durchaus Weltliteratur mit absoluter Literatur identifizieren? Die Welt ist eine Realität und die Weltliteratur ist eine Realität, die nur dadurch dem Historiker zum wissenschaftlichen Objekte werden kann. Weltliteratur ist, wie gesagt, diejenige, die ihren Wert durch überräumliche und überzeitliche Gültigkeit bewährt hat, die Wirklichkeit geworden ist durch ihre Wirkung. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht, so sagte Schiller, der doch gewiß kein Erfolganbeter war. Überzeitlich also heißt hier, was wirklich die Zeiten überdauert, überräumlich, was wirklich die nationalen Grenzen überschreitet.

Was nun die Geschichte der Weltliteratur betrifft, so wird sie je nach dem Begriffe, den man sich von ihr gebildet hat, verschieden aussehen. Denn je nachdem wird es ein verschiedenes Objekt sein, mit dem sich der Historiker beschäftigt.

Man stellt wohl oft die Frage: seit wann gibt es eine Weltliteratur? Ist sie ein modernes Phänomen, das etwa mit Goethe, dem Schöpfer des Wortes „Weltliteratur“ begann? Oder gibt es schon eine Weltliteratur im Mittelalter oder schon in der Antike? Die Verwirrung in den Antworten auf diese Frage ist natürlich ganz ebenso groß wie diejenige in dem Gebrauch des Wortes „Weltliteratur“. Besaß die Antike eine solche?

Wenn man die zeitliche Einheitlichkeit der Literaturen darunter versteht, so ist für die Antike hierüber kaum etwas auszusagen. Es fehlt noch völlig an Untersuchungen darüber, ob die aus jenen Zeiten bekannten Literaturen einen übernationalen, einheitlichen Entwicklungsgang genommen haben. Wenn es sich um die internationalen Beziehungen zwischen den Literaturen handeln soll, so sind hiervon schon Anfänge zu bemerken. Tacitus etwa berichtet den Römern von Germanien, Herodot den Griechen von Ägypten. Auch fand in der ausgehenden Antike ein lebhafter Austausch von Göttern und Kulten und damit auch von Formen und Gestalten der Dichtung zwischen Asien, Griechenland und Rom statt. Wird unter Weltliteratur ein gemeinsamer Besitzstand der Völker von literarischen Werken verstanden, so besaß die römische Literatur eine solche Verbreitung und Geltung über das Imperium hin, daß man wohl sagen kann, diese Literatur sei die Weltliteratur der Antike gewesen. Aber in jenem tiefsten Sinne des Wortes, in welchem es sich nicht nur um Weltverbreitung, sondern auch um Weltdauer handelt, kann man von Weltliteratur in der Antike kaum sprechen. Denn einen traditionellen Bestand übernationaler und überzeitlicher Werke gab es nicht. Aber die griechische und römische Literatur erwies sich als fähig, später in einem Maße weltliterarisch zu w e r d e n, wie überhaupt keine andere Literatur der Welt. Ja, sie wurde nicht nur Teil, sondern geradezu das Fundament der Weltliteratur, und zwar durch ihre Grundidee, ohne welche eine solche gar nicht entstehen konnte: die Idee der humanitas und der sie verwirklichenden Form der Schönheit, welche sich mit der Idee eines zeitlos und raumlos gültigen Menschentums zu decken scheint.

Besaß das Mittelalter eine Weltliteratur? Im Sinne einer einheitlichen Entwicklung und eines einheitlichen Charakters der europäischen Literaturen ganz gewiß. Denn das eine Christentum des Mittelalters hatte auch wirklich ein geistiges Europa geschaffen. Es gab das Band des einen Gottes, der einen Religion, der einen Kirche, und es gab die eine Weltsprache, das Latein. Auch der internationale Verkehr zwischen den Literaturen, und zwar zwischen denen Europas und Asiens wie zwischen den europäischen, war schon lebhaft im Gange. Stoffe, Motive, Fabeln, Legenden, Formen und Gestalten wanderten von Land zu Land. Aber es gab im Mittelalter auch schon eine Weltliteratur in jenem letzten und tiefsten Sinn: nämlich die Bibel und die römische Literatur, soweit sie damals Geltung behielt, besonders Vergil. Ein Teil der mittelalterlichen Literatur selbst aber war von so ewig menschlichem Gehalte, daß er fähig wurde, weltliterarisch zu w e r d e n und in den dauernden und übernationalen Besitzstand des Geistes einzugehen, wie etwa Dante und

die Gestalten des Artuskreises, und wer kann eine Weltliteratur ohne die christliche Weltidee auch nur denken. Das Mittelalter legte ihr zweites Fundament. Zu dem antiken Urbild des schönen Menschen mußte der Geist der Liebe, Duldung, Brüderlichkeit und Menschlichkeit treten und das Bewußtsein von dem höheren Zusammenhange aller Völker in dem einen Gott.

Besaß die Renaissance eine Weltliteratur? Die Einheitlichkeit der europäischen Literaturen damals liegt offen zutage. Denn die Renaissance war eine europäische Bewegung. Der literarische Weltverkehr ist unbestreitbar. Die italienische Literatur bildete den gemeinsamen Besitz der Völker. Aber auch im Sinne der Weltverbreitung und der Weltdauer kraft ewig menschlichen Gehaltes besaß die Renaissance eine Weltliteratur: nämlich die Bibel, die griechische und römische Literatur und die mittelalterliche, soweit sie das Mittelalter überdauerte. Die italienische Renaissance-Literatur aber, die damals in der europäischen Welt den Ton angab, erwies sich ihrerseits als fähig, ein Bestand der Weltliteratur zu w e r d e n (Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso).

So könnte man die Geschichte der Weltliteratur je nach dem Sinne, den man dem Begriffe gibt, in ihrem Wachstum durch die Zeiten weiterhin verfolgen, und besonders wäre es eine der lohnendsten Aufgaben der Geistesgeschichte, einmal umfassend darzustellen, in welchen Momenten, auf welchen Wegen, aus welchen Motiven sich die überräumlich und überzeitlich gültigen Werke der Literatur die Welt eroberten, wann sie verschwanden und wieder auftauchten, welche weltverwandelnden Wirkungen sie besaßen und wie sich durch den immer neuen Zutritt von Nationen und nationalen Schöpfungen das allgemeine Bild des Menschen in der Geschichte nach allen seinen Möglichkeiten hin allmählich entfaltet.

Noch eine letzte Frage bleibt zu stellen: Ist die Weltliteratur wirklich nur eine historische Realität, deren Existenz und Wachstum von der Wissenschaft darzustellen ist, oder ist sie auch eine notwendige Forderung des Geistes und ein höchster Wert, dessen Segen kritisch zu beweisen wäre? Sind alle jene Bemühungen der Vermittler zwischen den Literaturen, der Zeitschriften und Revuen, welche für die Kenntnis und Verbreitung fremder Literaturen im eigenen Volke wirken, und besonders der Übersetzer, wirklich unbedingt zu fordern und zu fördern? Auch diese Frage wird je nach der Verschiedenheit der Auffassung, die man von dem Begriff der Weltliteratur hat, verschieden zu behandeln sein. Auch wird in keinem Falle die Antwort ganz eindeutig ausfallen können, und man wird Vorteil und Nachteil abzuwägen haben. In erster Linie

ist das Problem der Übersetzung zu bedenken. Weltliteratur in jedem Sinne des Wortes (mit Ausnahme dessen, welcher darunter den einheitlichen Charakter der verschiedenen Literaturen in einem Zeitpunkt der Geschichte versteht) lebt ja von Übersetzungen, und jede Übersetzung, auch die beste und genialste, ist doch immer nur ein Ersatz und sogar notwendigerweise eine Fälschung. Jede Sprache besitzt in ihrem geistigen und klanglichen Charakter ihre Grenzen, die es ihr unmöglich machen, den Geist, den Klang und Rhythmus einer fremden Dichtung wirklich noch einmal aus sich heraus zu schaffen. Jede Zeit hat in der Eigenart ihrer Struktur, ihrer Sprachstufe und Geistesstufe schicksalhafte Grenzen, an denen die Neuerschöpfung von literarischen Werken, die auf einer anderen Stufe des Geistes und der Sprache stehen, scheitern muß. Die Verschiedenheit der Persönlichkeiten des Schöpfers und des Übersetzers steht auch bei der genialsten Einfühlungsbegabung immer noch im Wege. Würde man aber sagen: eine Ausbreitung und Vertiefung in der Kenntnis fremder Sprachen könnte ja die Übersetzungen überflüssig machen, so wäre auch hier zu antworten, daß auch der beste Kenner niemals ein Werk in fremder Sprache so zu erleben vermag wie in der eigenen. Man wird sich also damit abfinden müssen, daß man in der Weltliteratur mit einem unzureichenden Ersatze vorlieb nehmen muß.

Eine andere Bedenklichkeit wäre diese, daß die nationale Art einer Literatur und eines Volkes, wenn sie sich von fremdem Geiste allzu tief bestimmen läßt, an Charakter und Besonderheit verliert. Der literarische Weltverkehr, der Wechselaustausch geistiger Güter, verlangt ohne Zweifel von jedem Volke Opfer. Die Frage ist nur, ob nicht der Gewinn das Opfer überwiegt, und Goethe jedenfalls, für den Weltliteratur nicht nur eine werdende Realität, sondern wirklich eine Forderung des Geistes war, hat diese Frage bejaht.

Goethe, welcher, wie schon gesagt, der Schöpfer des Wortes Weltliteratur war, und dessen Gedanken in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts unermüdlich um diese Idee kreisten, verstand darunter den geistigen Raum, in welchem die Völker durch ihre Literaturen nicht mehr bloß zu sich selbst, sondern zueinander sprechen, voneinander gehört und verstanden werden, den literarischen Weltverkehr also, den geistigen Güteraustausch, das gegenseitige Geben und Empfangen, Kennenlernen, Beurteilen und Übersetzen (vgl. meine Abhandlung „Goethes Idee einer Weltliteratur“ in „Dichtung und Zivilisation“, München 1928, S. 58). Aber er sah nicht nur, daß sich diese Idee in seiner Zeit mit besonderer Intensität zu verwirklichen begann, sondern sie bedeutete ihm auch ein Ideal, das er verkündete und dessen Ver-

wirklichung er mit all seinen Kräften zu fördern suchte. Er schrieb der Weltliteratur eine Aufgabe und eine Sendung zu. Sie soll zunächst ein jedes Volk sich selbst in seiner eigenen Art kennen lehren, nämlich indem es sich in anderen Völkern spiegelt, und jedes Volk durch fremde Teilnahme und fremdes Verständnis erfrischen und zu produktiver Tätigkeit spornen. Denn eine jede Literatur — so sagt Goethe einmal — ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Welcher Naturforscher erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht sieht, und was eine Spiegelung im Sittlichen heißen wolle, hat ein jeder schon, wenn auch unbewußt, an sich selbst erfahren, und wird, sobald er erst aufmerkt, fassen und begreifen, wieviel er ihr in seinem Leben zu seiner Bildung schuldig geworden ist. Goethe bemerkte auch, wie die Distanz es fremden Geistern erlaubt, klärend und fördernd auf eine andere Literatur zu wirken. Carlyle z. B. konnte durch seine ruhige, klare, innige Teilnahme an der deutschen Literatur den Konflikt in ihr schlichten, der innerhalb der Literatur irgendeines Volkes unvermeidlich ist. Denn Leben und Wirken heißt ebensoviel als Partei machen und ergreifen. Trübt sich nun hierdurch der Horizont einer inneren Literatur oft viele Jahre lang — der Fremde läßt Staub, Dunst und Nebel sich setzen und zerstreuen, und sieht jene fernen Regionen vor sich aufgeklärt, mit ihren lichten und beschatteten Stellen, mit einer Gemütsruhe, wie wir in klarer Nacht den Mond zu betrachten gewohnt sind.

Dies also ist der Vorteil einer Weltliteratur gerade für die nationale Selbsterkenntnis.

Ihr zweites Ziel aber ist, daß sie die Völker einander kennen lehrt, auf solchem Wege Haß und Chauvinismus verscheucht und der allgemeinen Duldung Raum gibt. Dieses aber soll sie dadurch bewirken, daß sie das Ideal des Ewigmenschlichen immer mehr zur Entfaltung bringt und in Tätigkeit setzt. Goethe hatte als Naturforscher erschaut, daß all den mannigfaltigen Metamorphosen der Natur ein Urphänomen, eine in aller Vielheit sich behauptende Urgestalt zugrunde liegt. So sind auch Menschen, sollen Menschen nur die Metamorphosen des einen Urphänomens Mensch, so sollen Völker nur die Verwandlungen der einen Urgestalt Menschheit sein. Die Goethesche Idee der Weltliteratur beruht auf seinem Glauben an ein über die Verschiedenheit der Zeiten und der Räume erhabenes Urbild des Menschen. Offenbar, so sagt er einmal, ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das Allgemein-Menschliche gerichtet. In jedem Besonderen wird man durch Nationalität und Persön-

lichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchscheinen sehen. Was nun in den Dichtungen aller Nationen hierauf hindeutet und hinwirkt, das ist es, was die übrigen sich anzueignen haben.

Die Weltliteratur also soll das Bild des Menschen reinigend und läuternd zur Entfaltung bringen. In ihrer Entwicklung vollzieht sich der Prozeß einer werdenden Menschheit, und jedes Volk soll sich durch sie, indem es von der Welt empfängt, was es selbst noch nicht besitzt, zu menschlicher Totalität vollenden.

Auch die Weltliteratur-Wissenschaft vermag zu diesen Zielen hinzuführen und ist dadurch gleichsam selbst ein Teil der Weltliteratur. Denn nicht nur, daß es gar nicht möglich ist, eine Nationalliteratur ohne ihre Beziehungen zu anderen Literaturen, welche eine jede aufweist, zu verstehen und darzustellen, sondern die Weltliteratur-Wissenschaft will auch, indem sie die Literaturen miteinander vergleicht, die Erkenntnis jeder nationalen Sonderart und Sendung in der Welt befördern und andererseits auf solche Weise der Verständigung, Achtung und Duldung zwischen den Völkern dienen, indem sie aufweist, wie die Völker im geistigen Leben aufeinander angewiesen sind.

Aus solchen Motiven ist wirklich diese Wissenschaft entstanden. Das erste Motiv ihres Ursprungs war ein nationales. Als in der Renaissance die Idee der Nation erwachte, wurde in verschiedenen Literaturen der Versuch gemacht, sich selber durch den Vergleich mit anderen über die anderen zu erhöhen oder sich ihnen gegenüber in seinem eigenen Rechte zu beglaubigen. So geschah es etwa in jener berühmten „Querelle des anciens et modernes“ in Frankreich, wo es sich darum handelte, die Ebenbürtigkeit, ja den höheren Rang der neuen Dichter gegenüber den Griechen und Römern zu erweisen, und auch bei Lessing noch war es das nationale Motiv, das ihn zum Vergleich des deutschen Dramas mit dem französischen und englischen veranlaßte. Er wollte durch den Vergleich den deutschen Geist zu der Erkenntnis seiner eigenen Art und Sendung in der Welt erwecken.

Bei Herder aber war es sein ebenso kosmopolitischer wie nationaler Geist, der ihn zu einem der wichtigsten Begründer der Weltliteratur-Wissenschaft machte. Denn sein Erlebnis war es, daß die Schönheit der geistigen Welt gerade in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit beruht. Es gibt keinen Kanon der Kunst, der ewig gültig wäre und in allen Räumen und zu allen Zeiten Sinn und Recht besitzt. Es gibt keine Ästhetik und Poetik, welche allverbindliche Gesetze und absolute Wertmaßstäbe geben könnte. Es gibt vielmehr unendliche Möglichkeiten und Metamorphosen. Homer, die Bibel, Ossian, Dante, Shakespeare, Petrarca und Cervantes

sind nicht mit einem Maße zu messen. Vieltönig klingen die Stimmen der Völker zu einer Symphonie zusammen (das war übrigens schon vor Herder von Voltaire in seinem „Essay sur les moeurs et l'esprit des nations" und in dem „Essay sur la poesie épique" behauptet worden). Der Herdersche Kosmopolitismus ergab sich also aus einer irrationalen Weltanschauung: das unendliche, immer neue, überall andere Leben stand hier gegen die immer und überall gleiche Vernunft, welche allgemein verpflichtende Regeln und Gesetze geben zu können meinte.

Aber auch der Rationalismus konnte natürlich die Weltliteratur zu einer Forderung und zu einem Ideal erheben. Nur daß es sich für ihn nicht um eine Harmonie der verschiedensten Völkerstimmen, sondern um einen und denselben Ton, die eine Menschheitsstimme handelte. Seitdem im 18. und 19. Jahrhundert die Aufgabe des europäischen Geistes in der Vernünftigung und damit in der Ausgleichung und Vereinheitlichung des Lebens gesehen wurde, versuchte auch die Literaturwissenschaft die Einheit der europäischen Literaturen zu erweisen oder als Forderung hinzustellen.

Es waren also nationale und kosmopolitische Motive, aus denen die Weltliteratur-Wissenschaft entstand, und man wird nicht verkennen, daß diese Wissenschaft gerade heute wieder eine Notwendigkeit und eine Größe der Sendung erhalten hat, wie nie zuvor. Denn sie gerade vermag es, zur Schlichtung jenes heute tobenden Kampfes zwischen der Idee der Nation und der Idee der Menschheit zu helfen.

LITERATURVERZEICHNIS.

Mazzini, Antologia 1829 (darin: d'una letteratura europea).

E. Quinet, De l'unité des littératures modernes (Revue des deux mondes 1838).

Posnett, Comparative litterature, 1886.

M. Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, 1887 ff.

M. Kochs, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, 1901 ff.

J. Texte, Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire, Paris 1895.

W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte, Hamburg 1897.

Georg Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Endgültige Ausgabe. Berlin 1924.

Derselbe, Weltliteratur (Literarisches Echo, Oktober 1899).

E. Martin, Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie (Straßburger Goethevorträge 1899).

F. Brunetière, La littérature européenne (Revue des deux mondes 1900, Bd. 161).

R. M. Meyer, Die Weltliteratur und die Gegenwart (Deutsche Rundschau, August 1900).

Derselbe, Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert vom deutschen Standpunkt aus betrachtet (Stuttgart und Berlin 1913). 2. Auflage. Fortgeführt von Paul Wiegler, Stuttgart und Berlin 1922.

L. P. Betz, La Littérature comparée (Straßburg 1900).

Derselbe, Weltliteratur, Goethe und R. M. Meyer (Beilage zur A. Z. 10. Nov. 1900).

Derselbe, Literaturvergleichung (Literarisches Echo, Februar 1901).

E. Kühnemann, Zur Aufgabe der vergleichenden Literaturgeschichte (Zentralblatt für Bibliothekswesen 1901, Heft 1).

E. Elster, Weltliteratur und Literaturvergleichung (A. f. d. St. d. n. Spr. Bd. 107).

B. Croce, La letteratura comparata (La critica I, 1903, S. 77, II, 1904, S. 483).

Journal of comparative literature 1903.

E. Beil, Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur, Leipzig 1915.

Revue de la littérature comparée, herausg. von Baldensberger und Hazard, 1921 ff.

M. Genast, Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur (Romanische *Forschungen, 1927).*

G. Simmel, Logos III, S. 25.

F. Strich, Goethes Idee einer Weltliteratur (Dichtung und Zivilisation 1928, S. 58).

K. Voßler, Nationalliteratur und Weltliteratur (Zeitwende, März 1928).

J. Petersen, Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte (Deutsche Vierteljahrsschrift VI, Heft 1).

DIE LITERATURWISSENSCHAFT UND DIE DICHTUNG UND KRITIK DES TAGES.

Von DETMAR HEINRICH SARNETZKI.

I.

Dichtung, Literaturwissenschaft und Kritik des Tages: drei geistige Welten, die, in einem sich immer schärfer ausprägenden Entwicklungsprozeß von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an ein betonteres Eigenleben führend, gegenwärtig in ein sehr merkwürdiges Verhältnis zueinander gerückt sind. Es bestehen da anscheinend schwer begründbare, aus historischen, geistigen und psychologischen Ursprüngen sich herleitende Gesetze der Anziehung und Ablehnung, Strömungen, die sich begegnen, fliehen oder überschneiden, die zwar aus derselben nährenden Quelle gespeist werden, aber im geistigen Weg zum verschieden geschauten Ziel voneinander getrennt sind. Diese drei Welten, jede in ihrer Weise bemüht, den Zeitgenossen und damit auch der Zukunft ein Weltbild zu formen, der Kunst und damit der Höherentwicklung der Menschheit zu dienen, sind aneinander gebunden so eng, wie nur natürliche Verwandte aneinander gebunden sein können, unterliegen aber wieder — entwicklungsgeschichtlich begründet — eigenen Gesetzen, schaffen in sich ihre eigene Welt und sind doch sozusagen blut- und geistmäßig einander verpflichtet und verhaftet. Aber, wie oft unter nahen Verwandten, es ergeben sich Spannungen, Hemmungen, Mißverständnisse, es mangelt das Vertrauen des gegenseitigen Verstehens, es ergeben sich gesteigerte Haßmomente und ebenso glühende Leidenschaften der Zuneigung, die das Blickfeld vernebeln, es ist ein ewiges Zu- und Auseinanderstreben der tätigen geistigen und seelischen Gewalten in ihnen. Je weiter wir in der Zeit vorschreiten, gradezu sicht- und spürbar von Jahr zu Jahr, und wir leben rascher als früher, um so tiefer klaffen — aus Gründen, die in der Zeit liegen — die Spaltungen, um so feindseliger gradezu richten sich die Schranken auf, um so erbitterter werden gelegentlich die Auseinandersetzungen: der Dichtung (wenn auch nicht immer in öffentlicher Fehde) gegen die zeitfremde Literaturwissenschaft und die Kritik, der Literaturwissenschaft in ihrem oft allzu selbstherrlichen Beharrungsvermögen gegen die eigenwillige Dichtung und gegen das oberflächliche Urteil der Presse, diese wieder,

wenn sie im Banne politischer oder andrer außerkünstlerischer Elemente steht, gegen die Dichtung und, aus ihrer leichtern Beweglichkeit heraus, gegen den schwerfälligen und übervorsichtigen und verschlossenen Gang der Literaturgeschichte. Sie werfen sich gerade die Dinge als Mängel vor, die Teile ihres Wesens sind oder geworden sind, wichtige, lebensnotwendige Teile, aus deren Charakter heraus sie erst in der Lage sind, das ihnen Gemäße zu sagen. Vielleicht liegt die Entfremdung, so will ich es einmal nennen, das Mißverhältnis dieser geistigen Mächte zueinander weniger darin, daß sie in ihren Grundzügen sind, wie sie sein müssen, sondern darin, daß sie in manchem anders sind oder sein wollen, als ihre Aufgabe sein müßte, daß sie ihre Aufgabe überspannen (wie etwa der, Gott sei Dank, schon überlebte Regisseur, dem das Werk des Dichters nur ein Vorwand für seine eigne „bühnenschöpferische Idee" ist) oder aber sich von Beweggründen beherrschen lassen, die nichts mit ihrer eigentlichen Aufgabe zu tun haben, im Gegenteil, sie daran behindern oder ins Gegenteil verkehren.

In dieser Richtung fasse ich meine Aufgabe auf, festzustellen, worin einmal — ohne darin Abschließendes oder Erschöpfendes sagen zu wollen — Wesen und Ziel der drei geistigen Welten bestehen, worin sie auf ihren Wegen sich irren, also wieweit die Vorwürfe vom einen zum andern zu Recht gegen sie erhoben werden, und worin Wesenszüge zu erblicken sind, die vielleicht zwar angefochten werden, aber dennoch nicht aufgegeben werden dürfen, weil sie zu einem reinen und klaren Ziel führen. Dieses Ziel wird heute immer sein müssen: aus der rohen materialistischen Weltauffassung, die von den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts an unser gesamtes geistiges Leben unterhöhlt, entseelt, zur leeren, mechanisch abrollenden Attrappenspule gemacht hat, heraus wieder zum Geist als der alleinigen schöpferischen Kraft zu gelangen, das Leben wieder zu durchseelen, in allem, was da lebt und webt, nicht mehr eine bloße Funktion der Natur, sondern eine befruchtend wirksame Ideenwelt metaphysischen Gehalts zu erblicken. Dies zu erreichen, ist schwer, und es scheint, bei der fortschreitenden Mechanisierung alles Lebens, schwieriger mit jedem Tag — um so höher die Aufgabe, unser Volk, leidend an allen Nöten im feindseligen Gesamtraum der Völker und unter den Zerrissenheiten seines eignen nationalen Daseins, einer glücklicheren Zukunft entgegenzuführen. Glück und Befreiung aber verschafft allein der Geist, niemals die rein materialistische Einstellung zu den Dingen der Welt.

Um ein vielleicht kühnes Gleichnis zu verwenden: ich betrachte die D i c h t u n g, von der ich als dem geistigen Zentrum zuerst sprechen

möchte, wie einen Fixstern, eine große glühende Masse kosmischen Ursprungs, mit ebenso geheimnisvollen Kräften begabt, um den als Planeten erster Ordnung Literaturwissenschaft und Tageskritik sich bewegen — aus seinem Stoff gebildet, von seinen Lichtmassen genährt — die aber doch wieder auf ihre Weise selbständig eine Welt in sich geformt haben, und, wenn sie auch der großen kosmischen Gesetzmäßigkeit dienstbar sind, im Wirbel des Geschehens, im Ablauf der Zeiten sich in ihrem Rahmen zu einer innern eignen Gesetzmäßigkeit entwickelt haben. Das bedeutet einmal: daß sie, um im Bilde zu bleiben, das Gestirn der Dichtung umkreisen, die Tageskritik im engern Ring, in unregelmäßigen Kurven, im schnellern Lauf, die Literaturwissenschaft in weiterm Abstand, in ruhiger bewegter Gemessenheit, mehr gleichmäßig, die Kurve von der Tageskritik gelegentlich überschnitten. Als Ganzes ein System, in sich geschlossen und durch sich bedingt, das, wie wir ahnen, wieder mit den Systemen andrer Künste und Wissenschaften im Weltall des Geistes um das ewig unergründliche Weltzentrum sich bewegt, um jenes Übersinnlich-Geheimnisvolle, das unsre Seele erschauernd und nie begreifend Gott zu nennen pflegt. Das bedeutet zum andern: daß jedes seine, wenn auch wandelbare Bedeutung im Ring des Geschehens hat, keines geringer anzusehen ist als das andre, nicht Diener eines dem andern, aber auch nicht dienstbar fremden Gesetzen, sondern dienstbar allein dem höchsten göttlichen Gesetz: in unsre Seele gelegt als Sehnsucht nach den Heiligtümern der Kunst und als Freude an der Schönheit, die auch die Wahrheit ist.

Wenn wir ein vollendetes dichterisches Kunstwerk betrachten, sei es welcher Art es sei, so empfinden wir dunkel und verehrungsvoll, daß es aus einem untergründigen Vorgang geboren ist, den wir weder erklären noch deuten können, sondern den wir als eines jener großen übersinnlichen Geheimnisse hinnehmen müssen, die uns mit irdischen Sinnen nicht faßbar sind. Es ist eine abgründige Nebelwelt, in die uns kein schauend aufnehmender Blick gestattet ist; es sind wunderbare Gebilde, die wie Pflanzen aus der Tiefe aufwachsen, organisch gefügt; aber wie wir nichts vom Geheimnis des pflanzlichen Lebens und Wesens wissen, als nur, was das Auge sieht, die Mikroskope wiedergeben, Bau und Aderwerk und Funktion, nichts von der lebendigen Seele, so auch beim dichterischen Kunstwerk: wir sehen Maße und Wortwahl, wir hören die Musik der Verse, uns erschließt sich die Einmaligkeit der Prägung des Gedanklichen, aber aus welchen Tiefen es gekommen, wie sich die vielleicht belanglosen Einzelheiten zum belangvollen Zusammen-

klang zusammenfanden, welche innern Kräfte das Werk geformt haben, das wissen wir nicht und werden es nicht wissen. Wir sehen den Mund des Quellbaches, mit dem sich der Vorgang am besten vergleichen läßt, aber den Ursprung der tausend Verästelungen im Berggelände, die eigentliche Herzkammer des lebendigen Entstehens, werden wir niemals erforschen können. Wo selbst der Dichter um diesen Vorgang nicht weiß: die „Eingebung" ist da (im Begriff der Eingebung liegt schon das Transzendentale, das Mystische), sie ist in Wahrheit oft wie ein Himmelswunder, und keine noch so geschickte Kunst, keine noch so gewissenhafte Befolgung einer Regel, keine noch so große Wortgewandtheit und -erlesenheit kann dies Ursprüngliche schaffen oder ersetzen. Das ist wie der Unterschied zwischen Simili und Edelstein, und wenn auch die Täuschung die Unterschiede noch so verwischt: nur der magische Urgrund gibt magische Wirkung. Darin liegen die Vorbedingungen für den ewigen Glanz, mit dem eine Dichtung durch die Jahrhunderte, ja durch die Jahrtausende leuchtet, dem Begnadeten eines Volkes entsprungen, über die Zeit hinaus, über das Volk hinaus, fremden Völkern und spätern Geschlechtern noch immer Geheimnis und Begnadung. Überzeitliche Wirkungen, also das Stigma des Ewigen, lassen sich nicht erzwingen. Das Hohe Lied und die Psalmen der Juden, die homerischen Gesänge, die Wanderungen Dantes durch alle Schrecken der Unterwelt in die lichtstrahlenden Wonnen des Paradieses, alle geistgewaltigen Schöpfungen dichterischer Kraft bis zur Liedkunst Goethes und zum geistigen Universum seines Faust, auch die kleineren ewigen Gestirne, die wir verehren: sie erschließen sich immer von neuem und bleiben im Tiefsten ihres Ursprungs doch unerschlossen. Goethes Faust vor allem in seinem zweiten Teil hat nahezu hundert Jahre gebraucht, um näher in das Bewußtsein der Menschheit zu rücken, und wird ungelöste Probleme aufzeigen, solange die Menschheit in der Dichtung ein Wunder des menschlichen Geistes erblickt. Dichtung ist wie ein leuchtendes Transparent, das nicht aus dem Wirklichen stammt, und wo es Wirklichkeiten weist, Symbol seines göttlichen Ursprungs bleibt. Wir werden ergriffen sein, wir werden — und darin ist die Aufgabe der Wissenschaft und der Kritik zu suchen, daß sie die geistigen Werte als Sinnbilder des göttlichen Ursprungs begreift — deuten und verstehen, was in der Magie des Wortes und im Atmosphärischen der Stimmung liegt, wir werden den lebendigen Widerklang in unsrer Seele verspüren, aber dem Geheimnis seines Ursprungs werden wir um keinen Schritt näher kommen, auch wenn wir alle Stücke des Ganzen in den tastenden Händen

wägen und in der forschenden Seele behorchen. Das Einzelne ist tot, das Ganze ist das Leben. Und das Leben bleibt uns ein Rätsel.

Was aber ist groß, was ist ewig? Wir Zeitbefangenen und Zeitgebundenen vermögen nur ein Urteil nach subjektiven Eindrücken abzugeben, oder Eindrücken, die uns täglich und stündlich durch Buch oder Presse suggeriert werden; erst wenn wir uns durch Generationen hindurchgelebt haben, erkennen wir die Relativität alles Urteils. Wahre Sturmfluten überschütten uns mit Dichtwerken aller Art, modische Größen steigen auf, gelehrt fachliches Wort oder jubilierende Kritik umfängt sie mit liebevoller Förderung, aber wie selten schon ist es, daß ein Dichtwerk seinen eignen Schöpfer überlebt. Alles fließt — und unendlich vieles im Urteil des Tages ist verzeihlicher Irrtum. Ein emporgeworfener Name erfüllt den Sinnenbereich von Tausenden und sein Werk tritt in den Mittelpunkt der Geltung, das Werk eines Namenlosen wird kaum gelesen, und sei es tausendmal wertvoller. Aber auch hier wieder das Rätsel, wie aus den unbekannten Tiefen ein Werk zu dauerndem Ruhm sich löst, z. B. die Lyrik von Mörike. Und so, wie wir nicht wissen, wie ein Kunstwerk entsteht, und worin seine besondre Wirkung beschlossen ist, wissen wir nicht im Wandel der Zeiten und der Generationen, wo ein M a ß s t a b für den Wert der Großen oder gar Unsterblichen zu suchen ist; ja wir wissen trotz aller gelehrten Forschung über das Wesen der Kunst und des Kunstwerks wohl um die Bedingungen ihres geistigen Lebens, aber eben nichts vom Herzschlag des Lebens selbst. Goethe ist sich in jungen wie in alten Tagen über diese Relativität des Urteils in den Dingen der Kunst nicht im unklaren gewesen, so wenn er in Dichtung und Wahrheit sagt: „Ich forderte einen Maßstab des Urteils und glaubte gewahr zu werden, daß ihn gar niemand besitze," oder wenn er sich (1827) zu Eckermann äußerte: „Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nicht selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist, als die Natur selber." Goethe selbst, der wie Lessing und Herder, dann auch Schiller und die Romantiker Bedeutendes und Unvergängliches an produktiver Kritik geleistet hat, der durch Herders Kritik in der Sturm- und Drangzeit an die Quellen des deutschen Volkstums und damit auf eine Grundlinie seines künstlerischen Schaffens geführt wurde, ist ein sprechendes Beispiel für in ihrer Wirkung tief greifende Irrtümer des Urteils, was ebenso natürlich wie seiner Größe keineswegs abträglich ist. So wenn er z. B. Günther zwar als Talent, nicht aber als das größte Genie eines ganzen

Zeitalters erkannte und dessen schöpferische Urkraft auf ein ganzes Jahrhundert mit einem moralischen Urteil verschüttete, das die Literaturwissenschaft sich durch Geschlechter hin — bis zur gerechteren Gegenwart — als endgültig von Hand zu Hand reichte. Kleist, der von Wieland, aber nicht von Goethe verstanden wurde; aus dem inneren Gegensatz beider Naturen zerriß der Theaterintendant Goethe den Einakter Der zerbrochene Krug in drei unwirksam unlebendige, und die Penthesilea, die Kleist ihm „auf den Knien des Herzens" überreichte, lehnte er fast angewidert ab: Entscheidungen, die von geradezu schicksalhafter Bedeutung wurden.

Mit den oben angeführten Worten Goethes über die Relativität des Urteils und den Beispielen seiner Irrtümer will ich — neben der wichtigen Frage, ob Dichter, wie diese verlangen, immer die berufensten Beurteiler dichterischer Kunstwerke sind, worauf ich später eingehen werde — schon vorab andeuten, wie schwer es ist, irgendwie gültige und in der Zukunft unbestrittene Urteile zu fällen. Für die Tageskritik sowohl, die allzu leicht befangen vom Zeitgeist ist (den guten Willen als selbstverständlich vorausgesetzt), wenn sie über Wert oder Unwert eines Kunstwerkes zu richten hat, als auch für die Literaturwissenschaft — soweit sie die Scheu überwindet, im lebendigen Tag sich mit dem Werk eines lebenden Dichters auseinanderzusetzen, oder sich nicht von überlieferten Urteilen nährt —, die großen oder ewigen Werte zu klären. Friedrich August Wolf versuchte Homer zu töten, und es wurde nur possierliches Spiel, als versuche ein Stier einen Felsen umzustoßen; Grimmelshausen und Günther wurden in ihrer epochalen Größe erst von Gelehrten der Gegenwart entdeckt; die vielgelesenen literarischen Gipfel der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, um ein näherliegendes Beispiel anzuführen, werden kaum oder gar nicht mehr beachtet, und Raabe, Keller, Conrad Ferdinand Meyer erheben sich mehr und mehr zu Sternen erster Ordnung dieser Zeit.

In vergangenen Jahrhunderten oder Jahrtausenden, als an Wissenschaft und Presse im heutigen Sinne noch nicht gedacht wurde, gab das naive Urteil der Volksgenossen zumeist den Ausschlag für Bestehen oder Vergehen der Dichtwerke, und es ist merkwürdig, wie dies Urteil, in dem sich das Erkennen einer in seiner Geist- und Gefühlswelt überragenden künstlerischen Persönlichkeit offenbart, sich bewährt hat, wie es zeitweise von Staat und Fürsten Gefeierte versinken ließ und andern die verehrende Treue bewahrte. Literaturwissenschaft und Presse, gelehrte Betrachtung also und Tageskritik im heutigen Sinne über ein Kunstwerk

setzen mit dem 18. Jahrhundert ein und waren zunächst in vielen Fällen noch mit der (oft reichlich verstandesmäßigen) Dichtkunst vereint. Gottsched, der durchaus nicht zu Recht verlästerte gelehrte Pedant, schrieb schon eine für jene Zeit sehr verdienstliche vergleichende Abhandlung über die Geschichte des europäischen Dramas und war dem Zeitsinn entsprechend in seinen Vernünftigen Tadlerinnen zugleich ein Vorläufer der Tages-Theaterkritik, in seinen Dramen von allerdings zweifelhaftem Range zugleich von dem Ehrgeiz besessen, praktische Musterbeispiele für die deutsche Bühne zu schaffen. Ebenso war Lessing, sein großer Antipode und Vernichter, sehr viel größeres Format in jeglichem Belang als führender Geist in der Zeit der Aufklärung, Dichter, Wissenschafter und — in seiner Hamburgischen Dramaturgie — Kritiker in einer Person, und durch die Wahrhaftigkeit und Lauterkeit seiner Persönlichkeit von unbegrenztem Einfluß auf Mit- und Nachwelt. Auch Herder, der Bahnbrecher der modernen Literaturvergleichung und Entdecker der wichtigen Quellen der internationalen Volkspoesie, Goethe wie Schiller und die Brüder Schlegel vereinigten noch die dreierlei geistigen Funktionen in einer Person, und wie sie, schaffende Künstler, sich um das Wesen der „Weltliteratur" bemühten, um zugleich der deutschen Dichtung einen höhern Rang zu erobern, vertieften sie sich in Betrachtungen über Ästhetik und in kunstgeschichtliche Probleme und verschmähten es nicht, „Rezensionen" zu verfassen, in die Erscheinungen des Tages hinabzutauchen, um Maßstäbe zu finden und Werturteile zu formen, an denen sie selbst sich zu schulen und den Zeitgenossen den Blick der Unterscheidung für Echtes oder Unechtes, Großes oder Vergängliches zu schärfen vermochten. Diese dreierlei Funktion in einer Person hat sich lange erhalten, wurde zeitweilig angefehdet, war bisweilen sogar nicht gestattet. Das 19. Jahrhundert, das überhaupt das Jahrhundert der Spezialisierung auf allen Gebieten ist, trennte, vor allem nach dem Niedergang des weltanschaulichen klassisch-romantischen Idealismus zur Verengung und Verflachung des materialistischen Psychologismus hin, in scharfer Absetzung Dichtung von Wissenschaft und Kritik, schuf den Nur-Dichter, den Nur-Wissenschafter, den Nur-Kritiker in reiner Form und machte, was ursprünglich und vor allem zur klassischen Zeit eines weltanschaulichen Geistes war, getrennt zu in gewissem Sinne gegensätzlichen Elementen. Was nicht ausschließt, daß oft noch mehrere dieser Funktionen in einer Hand geblieben sind: so sind die Dichter des George-Kreises zugleich Ästhetiker und Kritiker, Hofmannsthal in sogar ausgesprochenem Maße, Ber-

tram ist Dichter und Literaturhistoriker; wie Thomas Mann sich auch Form- und Zeitproblemen zuwendet, ist Lissauer als Kritiker fast ebenso bedeutend wie als Dichter. Aber dies sind Ausnahmen. Ist es verwunderlich, daß heute der Dichter in seinem Werk aus egozentrischem Beweggrund nur seinen eigenen Maßstab gelten lassen will, weil er weiß oder fühlt, daß es keine allgemeingültigen gibt, daß er sich widerwillig dazu bequemt, ein kritisches Urteil von Nicht-Dichtern anzunehmen, das mit seinem eigenen nicht übereinstimmt, weil er als altneuen Programmpunkt verkündet, über Geschaffenes könne im Rahmen des Möglichen nur der Schöpfer aussagen? Liegt nicht aber hier einer der Gründe des vielfach beschämend Ungekonnten, Zerrissenen, Fragmentarischen, Ideenlosen unserer heutigen Dichtung? Ist es verwunderlich, daß auch die Kritik — schon an sich ein leicht beeinflußbares und wetterwendisches Stimmungsbarometer —, die in der Vielheit der auf sie einstürmenden Erscheinungen eine wenn auch nur angedeutete einheitliche Linie in Weg und Ziel vermissen läßt, leicht fingerfertig mit dem Urteil bereit steht, das in den Tag gebracht wird wie vom Bäcker das über Nacht gebackene Brot? Sieht nicht die Literaturwissenschaft als Dritte im Bunde, wenn sie sich überhaupt herbeiläßt, in den literarischen Hexenkessel des vielfach abstoßenden Literaturbetriebes der Gegenwart hinabzusteigen und den Kampf um den Geist mit den Geistern aufzunehmen, und nicht in der beschaulichen Versenkung des Vergangenen bleibt, mehr die Maße und Gesetzmäßigkeiten dieser Zeit, die Regel und nicht im vielleicht Regelwidrigen, das ein Gesetz in sich hat, das Besondere? Mißt sie nicht allzu oft das Werk der Zeit, anstatt es aus dem Geist der Zeit zu begreifen, mit der geistigen Elle des Überlieferten?

Irgendwie irren alle. Der Dichter vergißt aus der Gesammeltheit seiner persönlichen Anschauung und der damit verbundenen Einseitigkeit seiner dichterischen Auffassung zu leicht, daß — in einem besonderen Sinne — die Literaturwissenschaft wie die Kritik, neben ihrer fachlichen und geistigen Bedeutung und wenn sie sich nicht zu Alleinherrschern überheben, auch hohe künstlerische Werte enthalten können oder müssen. Ich möchte behaupten: wenn der Mann der Literaturwissenschaft oder der Kritik nicht in seinem Tiefsten ein Künstler ist (ohne daß er deshalb große dichterische Werke zu erzeugen brauchte), wenn in seinen Träumen keine idealen Kunstwerke gespenstern, wenn seine Seele nicht erbebt vor dem Geschaffenen und es mit- und nachlebt, wenn er nichts darin sieht als ein interessantes Objekt, in dem er wie ein naturforschender Operateur herumstochert,

ist er für seinen Beruf nicht geeignet. Es ist unbillig — wie es immer wieder geschieht —, vom Wissenschafter oder Kritiker zu verlangen, ein einem Dichtwerk kongeniales selbst zu schaffen, und ihnen, wenn sie es nicht vermögen, die Fähigkeit zum Urteil abzusprechen. Auch im Wissenschafter wie im Kritiker können magische Untergründe wirksam sein, ohne daß die Kraft oder der Zwang besteht, dem innerlich Geschauten die sichtbare Wortgestalt zu geben.

Aber die Literaturwissenschaft irrt, wenn sie sich allein kraft ihrer Forschungs-Energie, ihrer wissenschaftlichen Methode und ihres ästhetischen Weltbildes als Richterin und Sachwalterin aller künstlerischen Werte betrachtet, wenn sie glaubt, trotz der Vorwürfe, die gegen sie erhoben werden, weiter zeitfremd bleiben zu müssen und — im Banne der Relativität alles künstlerischen Geschehens — das Geschaffene der Zeit gegenüber dem Geschaffenen des Vergangenen unterschätzen zu können. Für den reinen Gelehrten- und Schulmeistertyp, den Typ des Nichtkünstlers in jedem Sinne, dem die Erforschung der Begriffe und Tatsachen mehr bedeutet als die Erspürung des menschlich-künstlerischen Wertes im Werk, wird allerdings das tiefere Leben im Kunstwerk ewig Hekuba bleiben, und keine noch so subtile Forscherarbeit, keine noch so verdienstliche scharfsinnige Feststellung von Einzelheiten in historisch-philologischer Kritik vermag den Mangel an intuitiver Erfassung des Wesentlichen zu ersetzen. Lebendige Wissenschaft statt der Aufhäufung von totem Wissen — das soll heißen, Vergangenheit mit Gegenwart in enge Beziehung setzen, Erkenntnisse vom einen zum andern fruchtbar machen, Strömungen aufzeigen, die von fernher in die Erscheinung des Tages fluten, Irren der Zeit aus der Kenntnis des Frühern berichtigen. Wer sich als Wissenschafter aus dem Geschehnis und aus dem Urteil der Zeit hochmütig ablöst, arbeitet für die Archive, aber nicht für das Leben.

Darum ist es ein Fehler, wenn Wissenschafter, die dazu berufen sind kraft ihrer Fähigkeit, den laufenden literarischen Dingen auf den Grund zu sehen, ihre Erkenntnisse der Tageskritik vorenthalten, weil sie es scheuen, als „wissenschaftliche Popularisten" und damit als unwissenschaftlich verschrien zu werden, und lieber in dickleibigen Bänden mit tausend Fußnoten und ebenso vielen Anmerkungen sich wenigen vermitteln, als zu Tausenden durch die Organe der „öffentlichen Meinung" in lebendige Verbindung treten. Es ist die unselige Furcht, von der Zeit überholt und nach Ablauf einer Frist eines Irrtums geziehen zu werden. Unterliegt nicht jeder dem Irrtum, auch in der „exaktesten Wissenschaft", und wo steckt die „ewige Wahrheit"? Gilt nicht für alle Wissenschaft, ob es sich um „feststehend" vergangene oder „fluktuierende" des

Gegenwärtigen handelt, auch Schillers Wort, daß nur der Irrtum das Leben ist, und das Wissen der Tod? Ist es nicht weiter ein Fehler, daß noch immer Germanisten an unsern Hochschulen grundsätzlich alle Promotionsschriften von vornherein und ohne jede Erörterung ablehnen, sobald sie sich mit einem lebenden Dichter befassen, seien es auch solche, die grundlegende Bedeutung in ihrer Zeit gewonnen oder ihr Lebenswerk im wesentlichen geleistet haben? Bieten nicht z. B. der Stefan-George-Kreis, Thomas Manns Zauberberg, die modernen Dramen aus dem Stoffbereich der Artus-Sage, die Parazelsus-Romane eines Kolbenheyer ein fruchtbares Thema? Und wirken solche Arbeiten nicht klärender und belebender in die Zeit als etwa die mehr oder weniger kniffligen Stoffe aus tausendfach abgegrasten Gebieten der Vergangenheit, die ich nicht unterschätzen, aber auch nicht als allein gültige Prüfsteine ansehen will?

Und ebenso irrt die K r i t i k des Tages, wenn sie sich vermißt, unumstößliche Werturteile schaffen zu können, wenn sie vom festen Boden unbeeinflußter, gewiß subjektiver, aber gutbegründeter, nachdenklicher Anschauung und Einfühlung in ein Kunstwerk abweicht und sich in den politischen oder überhaupt von außerkünstlerischem Beweggrund bestimmten Kampf des Tages wirft, sich zum Diener parteilicher Einseitigkeit oder eines ebenso parteilichen Freundschaftskultes macht und der eigenen Überzeugung, sofern eine vorhanden und nicht wahllos aus den von den Verlagen beigelegten sogenannten Waschzetteln oder sonstwie aus dem Begriffs-Bezirk der Tyrannis der der öffentlichen Meinung aufgezwungenen Werturteile entnommen ist, Gewalt antut? Wir müssen erleben, daß die ungeheure Macht der Presse mißbraucht wird, daß sie, statt — wie es die Besten ihres Berufes in stiller Aufopferung tun — nach redlichem Bemühen zu sieben und zu ordnen und Wertmaßstäbe aufzustellen (mögen sie sich später, wie ich wiederholt betone, auch manchmal als Irrtümer ergeben), einem Modegötzentum nachläuft, ja es geradezu hochzüchtet, um es zu anderer Zeit wieder erbarmungslos fallen zu lassen, weil keine innere Verbundenheit, keine seelisch-geistige Anteilnahme bestand, Ringende übersieht und Nichtigkeiten aufbläht und den ungeschärften oder stumpf gewordenen Blick für das Wesentliche vollends verliert. Oder aber: daß sie sich selber ins Zentrum setzt, daß sie — wie ein Zweig der Literaturwissenschaft, dem das Kunstwerk dazu dient, in philosophisch-ästhetische, phantastisch-weltabwendige Deutelei, eine Wissenschaft l'art pour l'art bis zur Dichtung ü b e r das Kunstwerk sich zu verirren — das Dichtwerk nur benutzt, den eigenen Geist in tänzerisch-spielerischer Manier darüber auszugießen, und nicht mehr das Werk, sondern die Paraphrase ü b e r

das Werk zur Hauptsache macht. Der Leidtragende ist die Kunst, die Dichtung, die, von unglaublich vielen „Richtungen" heute zerrissen, vom Kunstgeschwätz (gegen das sich Fontane verschiedentlich unwirsch gewandt hat) nur noch verwirrter gemacht wird, daß sie wie ein Schiff im stürmischen Meer ohne Steuer und Kompaß hilflos umhertreibt, ohne um das Ziel zu wissen, und die flackernden Lichter der Kritik und der Wissenschaft, selber halt- und ziellos, ihm leider nichts weiter sind als Irrlichter im Sturm der Zeit. Welchen fruchtbar fördernden Wert für die Entwicklung unseres Volkstums haben sowohl die literaturwissenschaftlichen oder kritischen Leistungen dieser Art? Sie helfen nicht, sondern stören, sie geben dem hungernden Volke nicht geistiges Brot, sondern Steine. Wo schaffen sie führende neue Erkenntnisse, die den Volksgeist mit Vertrauen und Idealen, mit dem Bewußtsein eines schöneren Menschentums erfüllen, wo sind sie richtungweisend, wenn sie nur sich selber und nicht dem Volkstum leben, wo geben sie schließlich die ihrem ursprünglichen Wesen, ihrer elementarsten Aufgabe gemäße Substanz?

Wo aber — das ist die Hauptfrage — dienen sie dazu, dem einen und allein wahren Ziele zuzustreben, in der Masse der gärenden Tageserscheinungen das zu finden, was jene magische Urkraft besitzt, die das geheimnisvolle Zeichen des echten Kunstwerkes ist? Wo aber dienen sie dem, was ich im Bilde vom Fixstern und den Planeten andeutete, und, was ich wiederhole, dem „höchsten göttlichen Gesetz", nur und allein dem, was „in unsere Seele gelegt ist als Sehnsucht nach den Heiligtümern der Kunst und als Freude an der Schönheit, die auch die Wahrheit ist?"

Und in all dem liegen auch die tieferen Gründe, weshalb zwischen den drei geistigen Welten die Klüfte des Mißtrauens und des Nichtverstehens sich so unheilvoll aufgetan haben und sich täglich verbreitern. Statt sich, zum Segen der Kunst, in irgendeiner Weise wenigstens in der Zielstrebigkeit, in einer weltanschaulichen Idee, zu vereinigen, streben sie ganz auseinander, jeder zu einem andern Ziel, oder zu einem nur vorgetäuschten. Sie leben in egoistischer Absonderung nur ihrer eigenen Welt. Die durchaus nicht vereinzelten Stimmen, sowohl bei der Dichtung wie in der Literaturwissenschaft wie in der Kritik, die wissen, um was es geht, die alle idealen Kräfte in sich gesammelt haben und wahre Typen ihrer geistigen Welt sind, vermögen sich gegen den Chor der übrigen nicht durchzusetzen. Und doch gehört ihnen zuletzt, mag es auch widersinnig erscheinen, das Feld: nicht dem Einzelnen an sich — was bedeutet er! — aber der Idee, der Idee eines aufbauenden Idealismus im höchsten und schönsten Dienst an unserm Volkstum.

II.

Nachdem ich zuerst immer von der Dichtung ausgegangen bin, der magischen Sonne, stelle ich nun die Literaturwissenschaft in den Mittelpunkt, um von ihr aus und in einem andern Gesichtswinkel die Probleme zu den geistigen Schwestermächten zu beleuchten, angesponnene gedankliche Fäden neu aufnehmend und neue anknüpfend. Man muß bei der Betrachtung der deutschen Philologie berücksichtigen, daß sie der jüngste Zweig der klassischen Philologie ist und sich erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von dieser endgültig freigemacht hat. Sie wurde als selbständige Disziplin nur widerstrebend von den Hochschulen aufgenommen — was für den dort herrschenden Geist, neuen Ideen und neuen Formen der Entwicklung sich zu erschließen, neuen Forderungen nachzugeben, bezeichnend ist — und dem Block des überlieferten Wissenschaft-Komplexes als neue eigene Wissenschaft erst angeschlossen, nachdem sie lange, in den deutschen Landen der Wissenschaft, die dienende Magd der Sprachwissenschaft gewesen war, von ihr abhängig, aus ihrem Geiste behandelt. Aus dieser geschichtlichen Tatsache, ihrer Jugend als selbständiger Disziplin, ist noch vieles zu erklären, was wir als fremd und schließlich als Erbe ihrer geistigen Herkunft empfinden müssen. Karl Lachmann und Moriz Haupt waren als wissenschaftliche Geister die letzten, in denen sich die Personalunion der klassischen und der deutschen Philologie verkörperte. Soll man nicht annehmen, daß die germanische Philologie, die sich erst ihren Boden bereiten, ihr Feld abstecken, ihren Bereich ausbauen mußte, Vorsicht walten ließ und noch immer Vorsicht walten läßt, sich nicht allzu weit von den Grundprinzipien der Überlieferung abzulösen, um in den Augen benachbarter Fachgenossen nicht den wissenschaftlichen Ruf aufs Spiel zu setzen? Schon die Romantiker, die über die hochklassizistischen Ideen hinauszugelangen suchten, liefen Sturm gegen den Geschmackskodex der Antike, stellten das Nationaldeutsche in den Vordergrund, ersehnten Belebung der Konvention aus persönlichen und Gefühlsquellen gegen die Herrschaft des Verstandes, und Schellings Naturphilosophie gab dieser Strömung ihren letzten wissenschaftlichen und systematischen Unterbau. In allen lebte eine große weltanschauliche Idee, von Gervinus und Hettner u. a. aus ihrer persönlichen Weltanschauung weitergeführt. Aber trotz allem, die überlieferte Übung, die Leistung großer fremder Vergangenheit immer noch als Maßstab allem jeweiligen Kunstschaffen vor- und entgegengehalten, hat sich bis in unsere Tage vererbt.

Es bleibt das Verdienst von Wilhelm Scherer und Michael Bernays, zunächst einmal, als die deutsche Literaturwissenschaft selbständig geworden war, das biographisch-bibliographische Material in seinem Riesenausmaß festgestellt, in tausendfältiger Kleinarbeit gehoben und in Gesamtdarstellungen verwertet zu haben. Während die frühere Literaturwissenschaft immer die Vergangenheit in den Bereich der Forschung gezogen, den zeitlichen Abstand als Voraussetzung ihrer wissenschaftlichen Forschung und ästhetischen Betrachtungsweise genommen hatte, griff nun Scherer auch auf die neuere Geschichtsentwicklung über, wesentlich durch die Persönlichkeit Goethes bestimmt, und unter Anwendung einer Methode, die — parallellaufend mit der Entwicklung der Naturwissenschaften, die sich mit der ihr eigentümlichen Methode allmählich und geradezu verhängnisvoll alle Geisteswissenschaften eroberte — die früheren Gesichtspunkte der „Ideen" unbeachtet ließ und alle Schlußfolgerungen aus der Anschauung und der Beobachtung, aus der dinglichen Welt der Natur und aus dem soziologischen Milieu entwickelte. Dieser historisierende Psychologismus machte den Dichter zu einem bloßen Naturobjekt, das mit den Mitteln naturwissenschaftlicher Forschungsarbeit beklopft, behorcht und auch wohl bewertet, das zerstückelt und zusammengesetzt wurde; aber am „Geheimnis", von dem ich sprach, ging er vorbei, experimentierte das Unwägbare und Unendliche, die eigentliche dichterische Lebensseele, aus der Dichtung heraus. Wo der metaphysische Gehalt, der lebenerzeugende und -bewegende Geist anfing, hörte diese sehr einseitige Methode zu wirken auf.

Der positivistische Materialismus machte aber Schule, er wirkt noch heute, schafft in philologischer Einzelkritik, in der Herbeischaffung von Stoff und Tatsachen noch immer gewiß Bedeutsames, aber sollen wir über die Feststellung der historischen Umwelt und des „Milieus", in dem der Dichter wurzelte, hinaus zum lebendigen Erfassen dichterischer Gestalten, zum Wesensgehalt ihrer Dichtungen gelangen, sollen unsere Dichter, als Gestalten des Geistes, der Seele der Menschen näher geführt werden, so bedarf es anderer Methoden, auch anderer wissenschaftlicher und auch anderer menschlich-künstlerischer Voraussetzungen. Mir fallen gerade, während ich dies schreibe, Studien zu Heinrich von Kleist in die Hand von einem angesehenen Wissenschafter an einer großen Universität, in denen ich lese: „In 1000 Versen des ersteren Stücks [Der zerbrochene Krug] zähle ich 77 Verstöße der obengenannten Art [unsorgfältiger Versbau], und zwar begegnen 13 vierhebige, 22 sechshebige Verse und 39 sonstige Verstöße gegen die normale Silbenzahl (unter denen sich die Verse 605 und 963 besonders auszeichnen),

dazu 24 der Betonungsverletzungen gröberer Art, unter denen der Dorfrichter besonders beliebt erscheint ... In den ersten 1000 Versen [des Amphitryo] zähle ich (abgesehen von 31 sechshebigen Versen, die zum Teil gute Alexandriner sind, für die die Vorlage verantwortlich zu machen sein dürfte) acht vierhebige Verse und 14 Anomalien anderer Art, deren sieben der Schwierigkeit, den Namen Amphitryo im Vers unterzubringen, ihr Dasein verdanken. Gleich die ersten 400 Verse aber, dem Sosias und dem Merkur zufallend, weisen von diesen 22 Anomalien 14 auf", und so weiter. Wahrlich, eine beglückende Art, dem Geist und der Dichtung, überhaupt der Wesenheit Kleists gerecht zu werden und seine Größe an die Liebe der deutschen Volkheit heranzubringen! Aber hat nicht auch Scherer selbst den Faust vernünftelnd zerfetzt und zum Beispiel Gretchens Lied am Spinnrad bekrittelt, „weil Gretchen nicht dichten" könne! Der eine zerlegt die Blütenblätter einer Dichtung und tadelt, daß sie nicht so gewachsen sind, wie seine Regeldetri sie vom Schöpfer zu verlangen das Recht zu haben glaubt, und der andere, sein Vorbild und Meister, weiß vom Schöpfungsprozeß so wenig, daß er einen Satz (und neben ihm noch viele andere gleichartige) aufstellt, die heute jeder in Dichtung belesene Primaner belächeln wird. Wenn der von jugendlichem Kampfgeist erfüllte achtzigjährige Eduard Engel in Was bleibt? die trostlose Verständnislosigkeit der Schererschen Schule für die wahren Dichtungswerte mit ätzendem Spott bedenkt und dem reinen Gelehrtentum „in Sachen Dichtung" eine glatte Absage gibt, so wird dies durch die Fülle seiner Beispiele nur zu verständlich.

So ist der Schererscbe Geist in erster Linie dafür verantwortlich zu machen, daß die Unzufriedenheit bei den Dichtern wuchs und das Vertrauen zur Wissenschaft erlosch, je trutziger und selbstherrlicher diese auftrat, daß die Wissenschaft auf andere Weise gerade so weltenfern vom (innern) Leben blieb wie ihre dem Klassischen zugewandte Mutter. Dilthey löste in Erlebnis und Dichtung den schweren Bann von allen Gemütern, die der Alleinherrschaft der Natur mißtrauten und auf den Geist und das Metaphysische in den Dingen nicht verzichten wollten. Dieser bedeutende Geist wies über B e s c h r e i b u n g von Persönlichkeit und Werk die ersten Wege zum Erlebnis und zur Lebens d e u t u n g, führte von der Analyse, der trockenen Stoffsammlung, zur Synthese eines schöpferischen Neuerlebens der Dichtung. Die Wirkung und das Vertrauen wurden belebt, als endlich wieder der Blick vom Äußern zum Innern, von der mechanischen Untersuchung mechanischer Einzelheiten auf ein Erfassen des größeren Zusammenhangs, von der Aufreihung der Regeln, Einflüsse

oder Vorbilder auf ein Verstehen vom Kunstwerk als Ganzem aus, auf die Lebensmitte des Ganzen gerichtet wurde. Dilthey, anfänglich noch in seinen Vorgängern verhaftet, bleibt geschichtlich ein Bahnbrecher; neue Methoden führten über ihn hinaus. Es ist nicht meine Aufgabe, alle diese Strömungen nachzuzeichnen, die heute so vielverzweigt und in verwirrender Vielgestalt als „Methoden" auftreten, zwischen der positivistisch-historischen und der philosophisch-ästhetischen hin, die eine ohne den „Geist", die andere mit zuviel Geist und als Nur-Geist eine Angelegenheit wesentlich der Gelehrten allein. Die Geisteswissenschaften sind auf dem besten Wege, wieder (wie im 17. Jahrhundert) eine staatlich konzessionierte Privatunterhaltung von Gelehrten in langsam verstaubenden Reihen der Bibliotheken zu werden. Das hindert nicht, daß z. B. die großen, dichterische Gestalten deutenden Werke des George-Kreises, die Dichter, Dichtung und alles Gewesene und Geschehene zum Mythos überhöhen, die sich vom Realen weg in dichterische Phantasie und philosophische Spekulation auflösen, gerade wegen ihres künstlerischen und metaphysischen Gehalts und ihrer hohen Formkunst, mit der sie die geistigen Gestalten in der eigenen weltanschaulichen Ideenwelt verlebendigen, tiefen und nachhaltigen Widerhall gefunden haben. Sehnsucht drängte übergewaltig zu Sehnsucht, Geist zu Geist. Aber als wissenschaftliche Literaturgeschichte, die auch mit Tatsachen zu rechnen hat, mit den realen Vorgängen des Gewesenen, ist diese Methode nicht anzusprechen. Wo diese Hochblüte dichterisch-philosophischer Deutung von den dii minorum gentium nachgeahmt wurde, haben wir die blühende Fülle wortquallenmäßigen Kunstgeschwätzes, das noch abstoßender berührt als die schulmeisterliche Pedanterie, weil es sich über der Hohlheit wohlklingender Phrasen mit dem Dünkel überlegenen Hochmuts umgibt. Von diesen Ästheten insgesamt hat Mephistos Wort zu gelten — zum Teil ohne, zum Teil mit Ironie: „Es ist der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten [und die Dichter] sich bespiegeln."

Worin haben wir nun in erster Linie die Aufgaben einer neuzeitlichen Literaturwissenschaft zu sehen? Die Antwort kann sich nicht auf den Wert der einzelnen Arbeitsmethoden beziehen, sondern muß versuchen, einen idealen Typ des Wissenschafters zu finden, dem alle, auch mit ihren verschiedenen „Methoden", zuzustreben hätten. Dieser Typ steht so im Verhältnis zum Dichter: er muß versuchen, sich dem „Geheimnis" der Dichtung zu nähern so weit es nur möglich ist, von der Form weg zur bewegenden Weltanschauung vorzudringen, reale

Tatsachen mit Geist-Deutung einheitlich zu verbinden; er muß vom Äußerlichen weg zur Lebensmitte aller Kunst, von der Überschätzung des Psychologischen weg zur Welt der „Ideen" zurück, muß dem Metaphysischen, dem Reich des urewigen Geheimnisses, den Raum zumessen, der ihm gebührt, denn aus dem Geist-Geheimnis ist ja die echte große Kunst gekommen und kommt sie täglich neu. Was also liegt näher, als ahnend sich ihm in Bekenntnis-Seligkeit aus erglühendem Herzen hinzugeben! Ohne zu verkennen, daß das Geist-Geheimnis nur der Kern und noch nicht das Werk selbst ist. Daß also die philosophische Deutung allein mit ihren Eigenwilligkeiten das Ziel der Wissenschaft nicht sein kann. Schöpferische Kraft ist Bewegung von der Mitte her, und die Aufgabe der Wissenschaft ist, diese Bewegung festzustellen, aufzufangen, zu deuten. Alle Weisheit ruht im Erfassen des Punktes der Vereinigung, wo sich die Ströme des Dichtungsprozesses begegnen: indem der Ursprung geahnt, die Bewegung geschaut wird, wird vom Ganzen aus nicht das Werk erklärt, sondern dem Verständnis Schritt für Schritt entgegengeführt. Aus dem lebendigen Lauf der Bewegung ergeben sich erst die Rückschlüsse auf das Wesen des Geheimnisses im undeutbaren Zwielicht. Darum ist in gleicher Weise die pedantische Zettelkrämerei, die an der lebendigen Bewegung vorbeisieht, abzuweisen, wie auch die einseitige ästhetische Literaturbetrachtung, die über sie hinwegsieht. Die Wissenschaft muß ein Werk auch aus dem Geist der Zeit zu erkennen suchen, von dem es gezeugt und empfangen wurde, auch wenn, über die Zeit hinweg, sein Wesensmerkmal auf Zeitlosigkeit, seine Wirkung auf eine kommende Generation, seine Bedeutung auf Dauer deutet. Den Geist der Zeit zu erfassen aber heißt nicht nur den Geist der Vergangenheit, sondern auch den der Gegenwart. Erst so wird Literaturwissenschaft zu dem, was sie sein soll, „lebendige Wissenschaft", die die Vergangenheit erst richtig versteht, wenn sie den Problemen der Gegenwart nicht nur nicht ausweicht, sondern sie sucht. Es kann nicht ihre alleinige Aufgabe sein, nach belanglosen Entlehnungen zu schnüffeln, geschichtlich gewordene Werke großer Meister mechanisch zu zerstückeln und wieder zusammenzusetzen, Arbeitszeit und Berge von Druckpapier an im Grunde unwichtige und überflüssige Quellenforschung zu vergeuden. Sie hat sich in erster Linie um das Typische, um das geistig, geschichtlich, literaturästhetisch und psychologisch Wertvolle, Wesentliche und Erklärende, um das Grundsätzliche der Zeit und um das Besondere des Einzelfalles in seinen Zusammenhängen zu kümmern: sie soll die Analyse in den Dienst der Synthese stellen. Wen immer von neuem der Frühling

neuer Erscheinung anweht, wird auch Vergangenes nicht als den heilig-winterlichen Totenacker betrachten, dem er heiliger Hüter ist. Aber es bleibt dennoch ein heiliges Amt, denn wir wissen, wie innerlich arm und dürftig und mechanisiert unsere Zeit geworden, wie groß die geistige Not ist; es ist Aufgabe der Wissenschaft, ihr zu Hilfe zu kommen und ihr mit starkem Mut und reicher Seele wieder den lebendigen Atem kulturellen Lebens einzuhauchen. Dieses kommt aus lebendigem Menschentum. Auch der Literaturwissenschafter soll ein Kämpfer um Kulturgüter sein, um das, was groß ist in der Zeit, aber vielleicht mißachtet kämpft und leidet. Eine trockene und unkünstlerische Pedanten-Seele wird um diese Güter nicht wissen, wird sie nur im Staub der Archive sehn, ein künstlerisch froher und mitfühlender, ein *mit-erlebender* Geist wird ein Aufbauender und Erretter aus Not und Bedrängnis geistigen Lebens sein. Damit ist auch die Linie gezeichnet, um die Wissenschaft aus der Lebens- und Weltfremdheit zu erlösen: daß der Wissenschafter Einst und Jetzt in wägenden Händen halte, daß er sich um die Erkenntnis noch ringenden Geistes mühe, daß er selbst ein Kenner des menschlichen Herzens sei (kein Parzival in der Welt der Dichtung), daß er tolerant und vorurteilslos sei (kein buchstabengläubiger Dogmatiker), daß er in des Wortes hoher Bedeutung ein Idealist sei, der, indem er sich zu geistigen Werten bekennt, im schönsten Sinne auch in die Kultur seines Volkes wirkt (nicht ein Kleber am Stoff ist, nicht ein Prinzipienreiter aus Prinzip, nicht ein ästhetischer Spintisierer in die blaue Luft hinein). Wo lebendige Dichtung ist, die nur aus dem Reichtum des Geistes und der Seele quillt, wird der Wissenschafter berufen sein, sie durch das Mittel seines tiefen nachschöpferischen Verstehens fruchtbar und segenbringend in Volk und Zeit zu leiten.

*

Eine der wichtigsten Grundfragen des Verhältnisses der Dichtung (überhaupt der Kunst im allgemeinen) zu Wissenschaft und Kritik, die deren Stellung erst bestimmt, ist die, die ich schon im ersten Abschnitt berührt habe: *wer* ist zum *kritischen Urteil* über eine Dichtung berechtigt oder befähigt — ist es der *Dichter* allein, der den Dichter zu erfühlen und zu verstehen vermag? Wie wichtig die Frage ist, geht allein schon daraus hervor, daß, falls man sie bejaht, einem wichtigen Teil der Lebensfunktion von Wissenschaft und Kritik, wie sie sich heute entwickelt hat, der Boden entzogen würde, daß, falls man sie verneint, unter Umständen eine für den Dichter unerträgliche Belastung gelehrter

oder kritischer Bevormundung eintreten könnte. Dichter, Künstler überhaupt, wehren sich schon seit Jahrhunderten gegen das Urteil des Nichtkünstlers mit der Begründung oder Forderung, der Nichtkünstler müsse die Kunst erst selber ausüben können, ehe er sie verstehe: „Die Kunst des Malens kan nit wol geurteilt werden dann von den, die do selbs gut Maler sind", verlangt Dürer. Goethe hat sich oft darüber geäußert: „Man beurteilt nichts richtig, als was man selbst hervorbringen kann", oder:

„O ihr Tags- und Splitterrichter,
Splittert nur nicht alles klein!
Denn fürwahr! der schlechtste Dichter
Wird noch euer Meister sein."

Auch Novalis unterstreicht diese Forderung in dem Satz: „Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen." Es wird in diesen Forderungen als selbstverständlich vorausgesetzt, daß, wer dem Geist und der dichterischen Absicht des Dichters und dem Wesen und der Art der Dichtung voll gerecht werden könne, nicht nur „in Dichters Lande gehen", sondern darin auch als vollgültiger Dichter-Bürger heimisch sein müsse. Dies führt zu der notwendigen Schlußfolgerung, daß die Dichter für sich ein Gottesreich der Dichtung aufgerichtet sehen möchten, in dem nur Gleichgeartete und Gleichwissende um die Geheimnisse der Künste zugelassen sind, ein Tempeldienst, ein Mysterium für die Eingeweihten und Auserwählten, das zuletzt in unserer Zeit zu dem mehrfach erwähnten Grundsatz l'art pour l'art und im Stefan-George-Kreise tatsächlich auch nicht nur zur künstlerischen, sondern auch zur persönlichen Absonderung vom Profanen der Welt geführt hat. Diese Forderung geht bis in die Gegenwart, und die Äußerungen der ausgesprochen nachklassischen Dichtung in ihren letzten Ausläufern bis sogar in die Kreise der Realisten münden in diese Gedankengänge, die also Besitztum fast aller dichterisch-schöpferischen Kräfte geworden sind. Vorsichtiger ist Heyse:

„Wer nie ein Stück Poet gewesen,
Wie dräng' er in den Geist des Dichters ein?"

Aber schon Fontane äußert sich bestimmter, aus äußern Anlässen mit gewisser Schärfe. In dem Brief Fontanes an seine Frau vom 10. April 1880 heißt es: (im Anschluß an einen Aufsatz von Ludwig Pfau über Zola) „Immer begreiflicher wird mir der Haß der bildenden Künstler gegen die Kunstphilosophen — Kunstgeschichte geht, so

lang' es einfach Geschichte bleibt, aber sowie das Räsonnement anfängt, wird es furchtbar. Das Urteil eines feinfühlenden Laien ist immer wertvoll, das Urteil eines geschulten Ästhetikers meist absolut wertlos. Sie schießen immer vorbei; sie wissen nicht, haben oft gar keine Ahnung davon, worauf es eigentlich ankommt. In der Dichtkunst, so weit sie auch darstellend und plastisch ist, ist es gerade ebenso. Der gedankliche Inhalt kann unter Umständen die Hauptsache sein, in der Regel ist er es nicht. Und überall da, wo es auf das „gestalten" ankommt, reden die Philosophen Unsinn. Es fehlt ihnen ganz das Organ für das, was die Hauptsache ist. Man mag Zola vernichten, aber noch im Vernichten muß man ihn bewundern. Zu diesem Gefühl vermag sich der „Ästhetiker" nicht zu erheben." In einem Brief vom 5. April 1880 an seine Frau (über Friedrich Eggers contra Menzel) urteilt er nicht weniger abfällig in dieser Richtung: „Ich gehöre keineswegs zu denen, die der Kritik den Mund stopfen wollen; aber die Kritik muß klug und bescheiden geübt werden und muß sich bei jedem Wort ihrer Grenzen bewußt bleiben. Wer eine Kunst nicht selber übt, hat sein Lob und seinen Tadel an bestimmter Stelle schweigen zu lassen, nämlich da, wo das mangelnde Können auch sein Wissen lahm legt. Daß die Maler aller Kritik von Nichtmalern überhoben sein möchten, ist ein Unsinn und eine Anmaßung. [Dies würde sich also schon schroff gegen Dürers Ansicht stellen.] Über viele Dinge steht es dem Ästhetiker, dem Schönheitsverständigen allerdings zu, seine Meinung zu sagen. Aber nicht . . . in überheblichem Tone, am wenigsten dann, wenn der Künstler absolut ersten Ranges und der Kritiker im günstigsten Falle zweiten Ranges ist."

Wie steht es nun damit in Wirklichkeit? Man muß zunächst von der persönlichen Eigenwilligkeit, dem Absonderungsgelüst, von der Überspannung des Begriffs der dichterischen Berufung (die wenigen wirklich Berufenen ausgenommen) absehen, um an die Grundfrage näher heranzurücken. Wenn der Dichter selbst nicht um die letzten Geheimnisse seiner eigenen Schöpfung weiß, warum soll er eher um die der andern wissen, die er allein zu verstehen befähigt oder berechtigt wäre, und warum soll ein Wissenschafter oder Kritiker, mit einem besonderen Einfühlungsvermögen in eine Dichtung begabt, zum mindesten nicht ebenso zum Urteil berufen sein wie der selbstproduzierende Dichter? Der Dichter schreibt auch nicht für einen Kreis von Auserwählten, die selber Dichter sind, sondern für die Welt. Wie will er Verständnis, Begeisterung, Verehrung erwarten können, wenn er von vornherein voraussetzt, daß allen „Laien" in seinem Sinne die Organe

mangeln, sein Dichtwerk zu begreifen? Grundsätze lassen sich da schwer aufstellen. Gewiß liegen sehr feinsinnige und tief in das Schöpfungsgeheimnis hineinleuchtende Urteile von Dichtern über Dichtwerke vor, glückliche Entdeckungen, weithin sichtbare Fanale für noch Unbekannte, aber auch ebenso viele Mißgriffe, die aus der impulsiven Einstellung des Dichters, aus der Befangenheit in seinem ästhetischen Dunstkreis, der Eingeengtheit seiner Vorstellungswelt durch sein eigenes Schaffen hergeleitet werden müssen, die seinem kritischen Urteilsvermögen abträglich sind.

Der Dichter wird ein guter oder leidlicher literarischer Richter sein in dem Umkreis, der seine eigne Ideenwelt berührt (es gibt gerade bei den Nur-Dichtern der Gegenwart einen leidenschaftlichen geistigen Egoismus), er wird versagen, wo sie seinem Fühlen und Denken widerspricht. Wer überlegt, wie eigenwillig, geradezu unglaublich eigenwillig z. B. Spitteler an Betrachtungen festgehalten hat, in welcher Richtung er seine Dichtungen aufgefaßt sehen will, die offen zum Widerspruch reizen, wird zwangsläufig ohne weiteres denselben Dichter als objektiven Richter über andere Dichtwerke ablehnen müssen. Ein Dichter wie Gerhart Hauptmann läßt in dem Drama „Die Heimkehr des Odysseus" am Schluß die Treue der Penelope anzweifeln, und er hat an diesem Schluß festgehalten trotz des ziemlich einhelligen Einspruchs der Kritik und damit auch das Schicksal des Werkes besiegelt. Dichter werden dem Dichter (oft schon aus kollegialem Widerspruchsgeist) das Recht zuerkennen, nach seiner inneren Überzeugung überlieferte Vorstellungen ins widersinnige Gegenteil zu verkehren. Wissenschaft und Kritik sehen diese Dinge schärfer, klarer, „objektiver" — sie geben dem Dichter jede nur denkbare Freiheit, aber sie treten ihm entgegen, wo er sich irrt, wo er sich in eine unhaltbare Meinung verrannt hat, wo es sich nicht mehr um bloße Schöpfungsgeheimnisse, die keiner kennt, sondern um offenbare ästhetische oder logische Fehler, um Zumutungen an historische oder menschliche Unmöglichkeiten, um dichterische Kuriosa handelt. Voraussetzung ist natürlich, daß der Wissenschafter oder der Kritiker zu der Gruppe gehört, die ich schon einmal abgesondert habe: zu den K ü n s t l e r n ihres Berufes, die mit dem Funken dichterischen Geistes begabt sind, der sie nicht zum eigenen Werk, aber zum tiefen Verständnis anderer Werke führt; die also ein sozusagen passives Künstlertum in sich tragen.

Wer wird aber bestreiten wollen, daß zweierlei — in gewissem Gegensatz zum Urteil des Dichters — richtig ist: daß vor allem die Tages-

kritik, sofern sie ihre Aufgabe im richtigen Sinne auffaßt, sofern sie den unbeugsamen Willen zur Gerechtigkeit aus der Fähigkeit des Urteilen-Könnens hat, zugleich mit dem Idealismus, im gegebenen Falle gegen eine Welt von Vorurteilen oder Übelwollens oder eines Partei-Egoismus zu handeln, bescheidene Stüber dazu beiträgt, daß der Fundus der Kunst gemehrt und gebessert wird. Vor diesen Fronarbeitern im Dienst des Tagesbedürfnisses, die sich ihre begeisterungsstarke und im Guten und Höchsten kämpferische Seele bewahrt haben — im Gegensatz zu den Handwerkern, Parteifunktionären und gewissenlosen Spekulanten dieses Berufes —, ist kein Wort der Hochachtung zu viel. Sie haben den schwierigsten Stand. Was man dem Dichter als subjektiven, eben dichterischen Überschwang an Zu- oder Abneigung nachsehen, ihm sogar als besondere geistige Äußerung in suggestiver Unterwerfung nachsprechen würde, wird unter Umständen dem Kritiker verargt. Er hat sich sofort zu entscheiden. Sein Blick muß in Augenblicken Wesentliches vom Unwesentlichen unterscheiden, er muß sich in raschem Fluge in des Dichters Lande umsehn, muß die geistige Herkunft ahnen, den Wert abschätzen, seine Bedeutung für die Zukunft feststellen. Wer weiß von ihm, wie viele er in treuer Fürsorge an den Born der echten Dichtung geführt, wie viele Dichter erst durch ihn zu Namen und Ruhm gelangt sind! Und die Literaturwissenschaft? Hier klafft eben die Lücke. Sie hält sich — wenigstens teilweise — ängstlich fern von der Meinung des Tages, sie überläßt das Odium des Irrtums dem Tageskritiker, sie sammelt, schätzt, erwägt, bis der Augenblick der Gefahrlosigkeit gekommen ist, in geistvoll methodischem Bau das Werk und das Leben des Dichters abzuwandeln. Immer wieder der Zwiespalt: Der Dichter wird theoretisch nur den Dichter als Kritiker anerkennen, praktisch aber dennoch das Urteil des verständigen Kritikers ersehnen, das Urteil des berufenen Literaturgelehrten vermissen, dem er die hochmütige Ablehnung der Äußerung über Zeitgeschaffenes verübelt; der Wissenschafter, der unendlich viel an produktiver Kritik zu leisten vermöchte — wir haben vereinzelte glänzende Beispiele in der Gegenwart —, wird daran festhalten, nicht in die „Niederung" der kritischen Polemik des Tages einzugreifen, und einen reinlichen Strich zwischen sich und der mißachteten Tageskritik ziehen, die er dennoch nicht entbehren kann; der Kritiker wird, wenn er nicht an Standeshochmut leidet, der ihn sich dünken läßt als geistigen Herrn über Dichtung und Wissenschaft, sich vereinsamt fühlen zwischen den beiden Polen, von beiden Seiten nach Lust und Laune gnädig behandelt oder mißachtet.

Wie sind nun die angeführten Urteile der Dichter über das Urteil von Gelehrten und Kritikern zustande gekommen, und inwieweit haben sie Berechtigung? Man darf annehmen, zustande gekommen aus irgendwelchen äußern Anstößen. Durch törichte Urteile von Kritikern, denen Gott auch die elementarste Gabe versagt hat, einem Kunstwerk mit Verständnis und Liebe zu begegnen, die sich an Äußerlichkeiten halten und keine Spur des Geistes zu sich herüberfließen fühlten, der das Kunstwerk geschaffen hat. Durch eine Beckmesser-Seele, die das Metrum und den Reim beklopft und kein Ohr hat für die unterirdischen Ströme und die jenseitigen Klänge, die erst den Wert des Kunstwerks ausmachen, die an den Gedanken vorbeihorcht, die vielleicht nur einmal je gedacht worden sind. Durch eine gelehrte Abhandlung, die nichts weiß vom Geist der neuen Zeit mit seinen eigenen Formgesetzen, die ihn mit den ästhetischen Urteilen fremder Zeiten erwürgen will. Goethe, so überragend in seinem Zeitalter, konnte wohl über Mißverstehen seinen Unmut in abfällige Bemerkungen ausgießen, wenn ihm die Zeitgenossen die Gefolgschaft versagten; Novalis aus seiner Weltabwendigkeit desgleichen. Daß die großen und kleinen Realisten, gerade diese, die doch schon in die Zeit der modernen Umwälzung hineinragen (von den Epigonen der nachklassischen Zeit ganz abgesehen), sich so scharf gegen die Literaturwissenschaft wenden, lag an dem Charakter der Wissenschaft und beweist nur, daß sie zuviel K ü n s t l e r waren, um von der Zeitströmung beherrscht zu werden, und daß sie die Mängel, die Einseitigkeit, die unfruchtbare Zettelkrämerei der Scherer-Schule und ihre Unfähigkeit, dem Kunstwerk mit der Ehrfurcht zu nahen, die unerläßlich ist, mit Widerwillen, zum mindesten mit begründeten Zweifeln durchschauten. Anderseits konnten sie sich aber auch nicht dazu verstehen, ästhetische Betrachtungen, die auf andere Weise an dem Kunstwerk vorbeiredeten, als für sie gültige Weisheit anzunehmen. Die klugen Könner dieser Zeit waren zu sehr Dichter, um nicht den Zwiespalt peinlich zu fühlen, der so gewaltig zwischen Schöpfer und Kunsturteil aufsprang, daß ihr Schrei nach dem Dichter, dem verständnisvollen Mitstrebenden, als Kritiker die einzige Waffe gegen den Typ der Schulmeisterei mit dem erhobenen Zeigefinger und auch gegen den Wortschleim des reinen Ästhetikers wurde. Der Fall liegt also anders als früher, und die Scherer-Schule hat den Groll in vielen Fällen durchaus verdient. So äußert sich Dahn über Scherer: „Er hat nicht die Spur eines Schattens von Verständnis für Dichtung.“ Aber ein gewichtiger Kronzeuge der Stimmung, zugleich allgemein gegen Kritik und Literaturwissenschaft, allgemein also gegen die

Handhabung des kritischen oder wissenschaftlichen Handwerks, die keine Kunst war und Kunst nicht erfassen konnte, ist Gottfried Keller. Von ihm liegen in seinen Briefen zahlreiche zumeist überlegen spöttelnde Äußerungen des Mißbehagens und der Abneigung vor, obwohl er selbst mit dem Urteil Scherers, z. B. über die Sieben Legenden, hätte zufrieden sein können und ihn auch in der Schweiz als Gast begrüßte. Es war eben der Geist und das Wesen der Scherer-Schule, was die Dichter zum Widerspruch reizte.

Weil gerade bei Keller sich alle Stimmungen abspiegeln, von denen ich sprach, auch jene, in denen er so liebend gern vom Rezensenten und Wissenschafter eingehendes Verständnis entgegennehmen will, selbst dann — wie die Zeugnisse bei Keller beweisen —, wenn das Urteil nicht immer positiv ist, so sei erlaubt, die wichtigsten Briefstellen Kellers hier anzufügen, vor allem auch deshalb, weil der Dichter an der Generationenschwelle der neueren Zeit steht und mit ihm die neuere Literaturgeschichte. Ich entnehme sie der großen Ermatinger-Baechtoldschen Ausgabe der Kellerschen Briefe. Unwirsch äußert er sich z. B. schon in einem Schreiben vom 9. Februar 1877 an Jacob Baechtold über die „Unbelesenheit" Scherers, welche „kein guter Anfang zu der Goethe-Philologie" sei, die Scherer im „Neuen deutschen Reich" gepredigt habe. An Julius Rodenberg schreibt er am 18. März 1878 ironisch: „Die Rezension des Herrn Professor Scherer gewärtige ich mit beklemmtem Herzen, da er namentlich über den Hadlaub als Fachmann den Bakel schwingen wird, wegen Verbreitung falscher Behauptungen." Als Scherers Kritik dann tatsächlich dem Hadlaub zu Leibe ging, gab er ihm recht mit der allerdings bissigen Nebenbemerkung in einem Brief an Justine Rodenberg vom 14. November 1878, „wenn er nur überall so recht hätte wie bei dem Hadlaub". Einige Jahre später hatte Keller den Grünen Heinrich umgearbeitet, und er läßt in einem Brief an Julius Rodenberg vom 27. Juni 1880 die zaghafte Frage durchblicken: „Wenn Herr Professor Scherer sich wirklich mit demselben noch abgeben will, so bin ich gespannt, was er davon sagen wird." Man spürt, wie er sich nach einem Wort der innersten Anteilnahme sehnt. Das Ergebnis dieser Kritik in mehreren Aufsätzen, die Scherers Schüler Otto Brahm in der Deutschen Rundschau veröffentlichte, spiegeln dann eine lange Reihe von Briefstellen an seine Freunde; sie sind der Gipfelpunkt seiner Stellungnahme zur Schererschen Schule überhaupt. So schreibt er an Paul Heyse am 30. November 1880: „So hat mir die neue philologische Schule Wilhelm Scherers jetzt methodisch durch

Vergleichung und Textkritik von „Ausgabe A und B“ nachgewiesen, daß ich den eigenen Grünen Heinrich verballhornt habe. Das hat nun nichts auf sich, aber es beweist, daß man den Leuten wieder einmal die alten Baculos ein wenig aus den Händen nehmen sollte.“ Er fährt in einem Brief an Julius Rodenberg vom 5. Januar 1881 fort, seinem Unmut Ausdruck zu geben, aber der Unmut hat sich schon zu Humor verklärt: „Ist auch das Lob in jedem Fall zu hoch gegriffen und der Tadel an einigen Stellen trotz der exakten Methode (die nicht alt werden wird bei zeitgenössischen Sachen) auf unrichtigem Lesen oder auf jugendlicher Unerfahrenheit in menschlichen Dingen beruhend, so macht sich das Ganze doch lustig genug und wir haben über die Ausgabe A und B und den Nachweis der Verballhornung auf dem Wege philologischer Kritik herzlich gelacht.“ Und an Marie von Frisch schreibt er dann am 13. August 1882: „Der Verfasser des bewußten Artikels ist aus der Schule des Professors Wilhelm Scherer, welche uns arme Lebende historisch-realistisch behandelt und mit saurer Mühe überall nur Erlebtes ausspürt und mehr davon wissen will, als man selbst weiß.“ Noch einmal kommt Keller, in anderem Zusammenhang, auf Scherer zurück, und zwar in einem Brief an Theodor Storm vom 22. September 1882, wo es heißt: „Ihr Erich Schmidt ist ein geistiger und liebenswürdiger Gesell. Er gehört zwar [!] zu der Schererschen Germanistenschule, welche auch bei den Lebenden das Gras wachsen hört und besser wissen will, woher und wie sie leben und schaffen, als diese selbst. Allein die gleichen Leute haben ein frisches, unparteiisches und doch wohlwollendes Wesen; sie sagen ihr Sprüchlein, ohne sich im mindesten um Dank und Gegendienste zu kümmern, und am Ende haben sie wenigstens einen sicheren Standpunkt und eine Methode, welche besser ist als g a r n i c h t s, was bei den meisten Rezensenten der Fall ist.“ Hier hat sich Kellers Abschätzigkeit in eine gewisse wohlwollende Gleichgültigkeit gewandelt, die aber dennoch alles frühere Urteil bestätigt.

Man erkennt, worauf es ankommt. Die Dichter beklagen, daß die Wissenschaft der Literatur sich mit dem Schrifttum der Lebenden nicht genügend und nicht richtig auseinanderzusetzen vermag, und daß es ihr an der Auffassungsgabe fehlt für das, was in der Richtung das Wesentliche ist, nämlich für das Dichterische und den dichterischen Geist. Wie schon Grillparzer über Gervinus gesagt hat: „Gervinus versteht von seinem Gegenstande, der Poesie, nicht das geringste!“ Wohlverstanden, der Poesie! Galt dies schon früher, so gilt es heute noch um so mehr. Und um zu erreichen, daß unsere zumeist rückblickende oder häufig

verzopfte oder verschwätzte Literaturwissenschaft sich zu einem Organ des lebendigen wissenschaftlichen Lebens für die Gegenwart entwickelt, bleibt außer den angeführten Wegen ein unmittelbarer: daß sich die Berufenen nicht scheuen, in den Literaturkampf des Tages handelnd einzugreifen, zu wehren und zu richten, zu helfen und zu schlichten. Dauernd zu beobachten, und führend sich vor den Geist, erkennend vor die Talente, hindernd gegen die Konjunkturmacher und Snobisten zu stellen. Mit andern Worten: den Künstlern unter den Wissenschaftern bleibt es vorbehalten, auf dem Umweg über die Presse, über die Kritik des Tages das gestörte und gehemmte Vertrauen zur Dichtung und zu den Dichtern, mit denen sie leben, wiederherzustellen.

III.

Damit stehe ich vor dem letzten Abschnitt: der Kritik des Tages. Gerade weil ich selber und im deutschen Schrifttum zum mindesten nicht an unmaßgeblicher Stelle mitten darin stehe, fällt es mir schwer, das auszusprechen, wozu ich als hier Berichtender und Urteilender verpflichtet bin: daß es um die Tageskritik, die doch einen höchst wichtigen Faktor im literarischen Leben der Gegenwart darstellt, und die bei dem heutigen Stande der geistigen Vermittlung sehr häufig über Sein oder Nichtsein von Dichter und Werk zu entscheiden hat, nicht immer aufs beste bestellt ist. Es fällt mir um so schwerer, als ich vor den relativ wenigen, die sich mühen, im Chor der einander widerstrebenden Geister ihrer ruhigen und nur der Sache selbst dienenden Stimme Geltung zu verschaffen, jene unbegrenzte Hochachtung habe, die man denen zu zollen gezwungen ist, die ihren Charakter, ihr Talent, ihre menschliche Persönlichkeit zur geistigen Führernatur im edelsten Sinne erzogen haben und zu jeder Zeit und Stunde von neuem erziehen. Die Kritiker mögen vielfach den ehrlichsten Willen und die reinste Überzeugung haben, der Kunst in dem hohen Sinne sich hinzugeben, von dem ich mehrfach gesprochen habe; sie vermögen es ebenso vielfach nicht, weil sie sich nicht aus dem Dunstkreis, dem sie verhaftet sind, zu lösen vermögen: politischer Beeinflussung, ästhetischer Bildungs-Klugrederei und ahnungsloser Geschwätzigkeit, snobistischer Sensationsmache.

Dabei sind Wert und Wichtigkeit der Zeitung gegen früher unstreitig noch gewachsen, das Interesse der Leser verschiebt sich bei dem hohen kulturellen Stande der deutschen Presse vom Buch zum Feuilleton immer mehr. Die Vorveröffentlichung kleinerer literarischer Arbeiten oder wissenschaftlicher Essays, ehe sie in Buchform erscheinen, von Dichtern

und Wissenschaftern gibt der Zeitung ein Niveau, einen geistigen Inhalt, der im Gegensatz zu andern Ländern neben dem Bedürfnis nach aktuellen Tatsachen auch die Bildungsbedürfnisse des Durchschnittslesers schon in hohem Maße befriedigt. Man darf sogar soweit gehen, zu sagen, daß die Presse es gewesen ist, und auch heute noch ist, die im Lebenskampf der deutschen Dichtung der Gegenwart, während des Krieges und nachher dieser zu einem überwiegenden Teil erst die Mittel gegeben hat und gibt, sich überhaupt zu erhalten. Daß die Zeitung aus den Quellen der Dichtung und der Wissenschaft gespeist wird, gibt ihr aber auch in der Hinsicht die größte Bedeutung, daß sie im wahrsten Sinne die Brücke des Geistes in den Bereich der Masse, daß sie die ständige Mittlerin aller kulturellen Belange geworden ist.

Der Kulturstand der Presse ist der geistige Wertmesser einer Nation, und die leitenden Köpfe, die in aufopfernder Tätigkeit, in entsagender persönlicher Zurückhaltung hinter dem täglich Geschaffenen und rasch Vergessenen zurücktreten, bedeutsame Werte für den Tag, nicht für die Dauer erzeugen, — aber gilt das nicht auch für einen hohen Hundertsatz der Dichter, die sich vermessen, für die Ewigkeit zu schaffen! — fühlen nur allzu oft eine Unterschätzung ihrer (oft klassisch formschönen und vorbildlich gehaltvollen) Arbeit, eine Mißachtung des Standes, als sei die Presse den geistigen Schwestermächten nicht ebenbürtig. Der Dichtung ist die Presse geradezu das Symbol des flüchtigen Unmittelbar-Aktuellen, des für den täglichen geistigen Lebensbedarf Bestimmten und damit Vergänglichen, wo die Dichtung selbst sich, und das ist auch letzthin ihr Ziel, dem Augenblick abwendet und auch die Frage des Tages für das Zeitlose und das Ewig-Menschliche sublimiert. Der Literaturwissenschaft ist die Presse der Typ des Unwissenschaftlichen, „Populären", Oberflächlichen auch dort, wo selbst die besten Vertreter ihrer Kreise sich durch Dienst an der Zeitung „entwürdigen". Es mag beklagt werden: aber die Tatsache ist nicht zu leugnen, daß die künftige Entwicklung noch mehr vom Buch weg zur Zeitung führt, daß sie sich — in Dichtung wie Wissenschaft — auf ihrem geistigen Boden angleichen werden, von den großen Romanen rein literarischen Charakters und den schweren wissenschaftlichen Wälzern abgesehen — um einige für eine Zeitung unmögliche Produkte des Geistes zu nennen, die auch weiterhin ihr unbestimmbares Eigenleben zu leben bestimmt sein werden.

Vielleicht erklärt sich aus diesem Gefühl des Zeitungsschreibers, nicht genügend gewürdigt zu werden, ein Teil der innern Spannung und des vielfach ungerechten ironischen Urteils über Dichtung und Wissenschaft

im allgemeinen, auch die gelegentlich spöttische Übertreibung nach jener Seite hin und die Überschätzung, ja die Überheblichkeit nach der eigenen. Aber ganz gewiß ist falsch, die Zeitung nur nach der Wirkung für den Tag hin zu beurteilen, obgleich darin ihre Stärke und ihr Wesen beruht: sie ist es, die mit dem vielfältigsten Material jeder Ausgabe, mit ihrer stets wachen Aktualität, mit der Verbindung zu allem, was Geist ist und geistig arbeitet in einem Volke, zunächst die Idee als solche, sei sie wie sie sei, in die Masse trägt, sie verbreitet, und in allem und jedem, was den kulturellen Fortschritt ausmacht, auch über den Augenblick hinaus in die Zukunft wirkt. Und darum sind die Journalisten in ihren vortrefflichsten Köpfen genau dieselben wertvollen Führer im geistigen Bereich eines Volkes wie Dichter und Wissenschafter — ihre Wirkung ist zwar schwer wägbar, aber unzweifelhaft mächtiger, und wenn jene ihr Werk für die Zukunft bauen: ohne die Presse ist es heute vielfach wie ein Ruf in einen licht- und luftleeren Raum.

Daher wird auch der Journalist in der Zukunft noch größere Bedeutung haben als heute. Trotz der Arbeitsteilung in großen Redaktionen: die Redaktion einer großen Zeitung als solche wird einen Universal-Komplex des menschlichen Geistes vorzustellen haben. Vermag sie dies zu leisten? Und genügt sie in der jetzigen Übergangszeit den geistigen und moralischen Anforderungen? Gefahren lauern da aller Enden. Sie werden geringer, je höher das geistige und moralische Niveau des Durchschnitts-Journalisten ist oder werden wird, wobei unberücksichtigt bleiben mag, ob zur Presse gerade die Kräfte sich gesellen, die „ihren Beruf verfehlt“ haben: diese Bezeichnung sollte ursprünglich eine Herabsetzung sein, bedeutet aber in anderer Hinsicht die Anerkennung einer ganz besonderen Eignung a l l e i n für diesen Beruf, nicht als letzten Rettungsanker, sondern als innere Bestimmung. Der Journalist der Gegenwart und noch mehr der Zukunft ist ohne diese besondere Eignung, ohne höchste Selbstzucht und Bescheidung auf den Bereich seiner Aufgabe, ohne das stets wache Gefühl seiner Verantwortung gar nicht zu denken, wenn man sich ein Idealbild der künftigen Presse vorstellt. Das wird ein Wunschbild bleiben, aber ihm nachzustreben, um die höchste kulturelle und sittliche Qualität der deutschen Presse zu erreichen, muß zum selbstverständlichen innern Besitzstand des Journalisten an einer auch scheinbar unwesentlichen Stelle der Presse werden.

Weltanschauung, Partei-Bekenntnis, Geschmacksbildung scheiden naturgemäß die Geister. Diese Gegensätze werden allmählich schärfer: aus dem wirtschaftlichen Lebenskampf der Presse heraus, aus dem

schärfer ausgeprägten Kampf der Parteien. Hier zeigen sich die ersten Gefahren — nämlich für ein neutrales Feuilleton und eine vom Parteigeist unbeeinflußte Kritik. Die Mittel der Technik geben der Zeitung heute eine gewisse Uniformität, so daß sie sich, um sich abzuheben, nach amerikanischem Vorbild des aufsehenerregenden Schlagworts, der sinnfälligen Reportage und der Art eines Schrifttums bedient, die sich neuerdings nach Berliner Muster entwickelt hat, einer „spritzigen", geistreich zersetzenden, nur allzu oft lediglich negativen und nicht aufbauenden Kritik. Dichter und Dichtwerk sind nichts weiter als Objekt, Stoff, Anstoß, den eigenen Witz daran zu erproben und der Presse eine „amüsante" Unterhaltung zu bieten. Das ist die eine Gruppe, in der sich Gefahren verkörpern: in ihr regiert das Bedürfnis, aufzufallen um jeden Preis, geschäftliche Belange der Zeitung höher zu stellen als die weit höhern der Kunst und ihrer vielfältigen innern und äußern Gesetze, Gesetze trotz allem, mag die Kunst sich auch so eigenwillig, abseitig, regelwidrig stellen wie nur denkbar (wie sie auch vielfach nicht zu ihrem Ruhm gerade auf diese Art der Kritik ihre Wirkung und ihren Erfolg schon einzustellen pflegt).

Das tritt noch sinnfälliger in einer zweiten Gruppe hervor: in ihr regiert der Snob. Was neu ist, nicht alltäglich in der Problemstellung wie in der Form, was nicht geläufige Eindrücke vermittelt, wird mit dem Apparat einer gefügigen Presse und unter Fanfarentusch herausgestellt, hochgetrieben, ohne Rücksicht darauf, ob es sich um Kunst oder Afterkunst, um echte Werte oder Scheinwerte handelt, lediglich aus dem Grunde, weil es „neu" ist, weil die Funktion der „Beziehungen" lückenlos ineinandergreift, oder der Freundschaftskult auf Gegenseitigkeit die Richtung bestimmt.

Folgt eine dritte Gruppe: die nach politischen oder weltanschaulichen Gesichtspunkten. Hier spiegelt sich besonders seit der politischen Umwälzung nach dem Kriege in der Kritik die zerfahrene, bedenkenlose, parteiische Stellungnahme auch dort, wo sie nichts oder wenig zu suchen hat, in der Kritik der künstlerischen Erscheinung, und das Schlagwort von der alleingültigen „Zeitdichtung" — obwohl es selbstverständlich ist, daß sowohl Dichtung wie Kritik zum Zeitgeschehen engste Beziehung zu unterhalten haben und Klärer und Erklärer aller Wirklichkeiten sind — schafft schiefe, unwahre und einseitige Ansichten. So reagiert die Kritik auch auf jede öffentliche Spaltung des Zeitgeschehens leicht zu einseitig, beurteilt die Dichter nicht nach dem innern und künstlerischen Gehalt ihrer Werke, sondern nach

der Parteischablone des politischen Bekenntnisses: ob der Dichter nach rechts oder nach links neigt, ob er Monarchist oder Republikaner ist, ja, ob er „interessant" ist durch den Einschlag eines kommunistischen Intellektualismus, oder ob er einer (bekanntlich gut organisierten) katholisch-politischen Weltanschauung genehm ist oder nicht. Groteske Beispiele widerspruchsvoller Kritik sind an der Tagesordnung; ein impressionistisches witziges Schlagwort ersetzt ein sachliches Urteil.

Eine vierte Gruppe betrachtet lediglich das Werk als solches, übernimmt die ältesten Methoden philologischer Kritik, referiert und schachtelt ein, geht an großen Zusammenhängen vorbei, treibt lediglich Handwerkerei, schreibt für den bescheidenen Tagesbedarf und weiß dem Durchschnittsphilister zum Frühstück neben Ei und Honig die Kritik, mit herkömmlichen Bildungselementen durchsetzt, alltäglich mundgerecht vorzusetzen. Sie spürt nichts vom Wandel der Zeit, sie läuft in ausgetretenen Bahnen, sie operiert mit altgewohnten stilistischen Handgriffen. Man vermißt die Gabe wie auch den Willen, die Zeit zu erkennen und nach besten Kräften Sorge zu tragen, daß auch der starke Faktor geistiger Vermittlung, die Kritik der Presse, seinerseits am Bau der sich ewig erneuernden kulturellen Verhältnisse bestimmend, führend, tätig mitarbeitet. Sie ist nicht fähig, die ewige Bewegung in den Dingen zu spüren, sondern geht vom festen und unverrückbaren Standpunkt überlieferter Begriffe aus. Den Gipfel dieser Trägheit im Geiste bildet der Waschzettel der Verleger im engern Bereich der Buchkritik, diese fürchterlichste Sünde am Geist, vom Teufel des Lasters der Bequemlichkeit erfunden, dieses Gefäß der Kulturlüge, von spekulativer Mache eingegeben, eine Art von Geschäftsanzeige im Text, die mit dem mehr oder weniger wertvollen Buch bezahlt wird. Wer nur ein wenig um diese Dinge Bescheid weiß, ist entsetzt über die weite Verbreitung dieses Übels in der mittleren und kleinen Presse (die die überwiegende Mehrzahl ist), mit dem das Urteil des berufenen Kritikers zur fast verlorenen Einzelstimme herabgedrückt wird. Ein gut „lancierter" Waschzettel erschlägt in der willfährigen Presse einen großen Teil aller ehrlichen Meinungsäußerung. Wenn es zu ermöglichen wäre, müßte der Waschzettel, um reinere Verhältnisse zu schaffen, als Verfälscher der öffentlichen Meinung in Kunstdingen gesetzlich verboten werden. Daneben sind die oft geradezu zum Spott herausfordernden Urteile berühmter Dichter, abgedruckt als eine Art gehobener und literarisch verbrämter Waschzettel im Börsenblatt der deutschen Buchhändler — über Werke, die schon tot sind, ehe sie überhaupt geboren — nicht

höher anzuschlagen, und man erkennt auch nicht die Beweggründe solcher hymnischen Lobesgesänge: ob es lediglich Freundschaftsdienst ist, oder Gefälligkeit gegen den Verleger, oder bloße Eitelkeit, mit dem berühmten Namen überhaupt nur herausgestellt zu werden. Jedenfalls ist es entweder Kritiklosigkeit (also auch ein Beitrag zum Kapitel der Urteilsfähigkeit des Dichters über den Dichter), oder Gewissenlosigkeit, die sich über alle moralischen Bedenken hinwegsetzt.

Was nach alledem übrig bleibt, ist der Wesens- und Wirkungsraum für den Kritiker, der allein vom höchsten Verantwortungsgefühl und von der äußersten sittlichen und künstlerischen Strenge gegen sich in seinem kritischen Urteil geleitet wird. Daß er nur klein ist, muß aufgewogen werden durch die Vertrauen einflößende Plattform, von der er spricht, und den strengen Lebensernst, der seinen Lohn und seine Wirkung in sich trägt. Das Gemeine und Hemmungslose tobt in allen Gassen, die hohe Lebensbestimmung findet ihren gesegneten Platz in den Herzen Gleichgesinnter. Diese zu mehren ist die stille, dankbare, edelste Aufgabe der Kritik solcher führenden Persönlichkeiten.

Wie im Wissenschafter muß auch im Kritiker eine latente, passive Künstlerschaft wirksam sein, die zwar nicht, nach den Worten Nietzsches, über das „dritte Auge" des Dichters verfügt, aber über eine übernormale Schaukraft der beiden andern. Wir fühlen diese starke leidenschaftliche Kraft in den kritischen Werken eines Diderot, Lessing oder Börne; hier setzt das ein, was wir vom Wissenschafter wie vom Kritiker erwarten: daß sie sich stets bewußt bleiben, Erzieher des Volkes, Deuter geistigen Gutes, Mittler kultureller Werte zu sein. Wohl drängt der Tag mit seiner „Aktualität" unheimlich nah an den Kritiker heran, hetzt ihn von einem Ereignis zum andern, zwingt ihm verwirrend die Fülle auf, aber darin liegt seine Bestimmung aus der besondern Begabung: daß ihn die Fülle nicht überwältigt, daß er im Aktuellen das Überzeitliche, in der Vielheit das Typische zu erblicken vermag. Er hat der exklusiven Sprache und dem Sinnbild des Dichters die sachlich-zeitgemäße Form und Erklärung zu geben, der Wissenschafter wird sie im größern Zusammenhang und aus dem geistigen Zeitraum zu deuten haben. So liegen die drei Mächte eng nebeneinander und ineinander verhaftet. Ihre Lebenskurven überschneiden sich, wenn im Verfolg bestimmter politischer oder weltanschaulicher Ideen der Dichter zum Journalisten, der Wissenschafter zum Volkserzieher im höheren Sinne wird. Damit verbietet sich schon von selbst, daß der Kritiker sich geistreich

und elegant „plaudernd" über den Dichter hermacht; Ernst von Wolzogen hat dies einmal, als er Sudermann beisprang, der gegen die „Verrohung der Kritik" geschrieben und sich damit selbst für die Kritik „erledigt" hatte, als Methode bezeichnet, den Dichter in den Augen der Kritik „als Material für den Sport des Taubenschießens" zu betrachten. Daß es Muster produktiver Kritik auch heute gibt, sehen wir — um nur ein Beispiel anzuführen — in der Persönlichkeit Hermann Bahrs (der nebenbei bemerkt alle drei Funktionen, dichterische, wissenschaftliche, journalistische in sich vereinigt), von dem der Literaturhistoriker Josef Nadler einmal gesagt hat: „In ihm hat die neue Form des Zeitalters, die Prosa des Zeittagebuchs, seinen eigentümlichen Stil erhalten. Es ist die Kunst der Tagespresse dahin gesteigert, daß sie das Zeiterlebnis ins Mystische umbildet als bezwingendes Phantom eines werdenden Menschenschlags." Bahr war hellsichtiger als viele Nur-Dichter; er hatte das ahnende Gefühl für neue Wandlungen, war in mehr als einem Sinne führend und richtunggebend und als kritische Persönlichkeit unantastbar.

Worin also liegen die besonderen Aufgaben des Kritikers unserer Zeit? Erstens darin: er muß durch die Art seiner kritischen Betätigung das V o r u r t e i l zu überwinden suchen, daß er irgendwie voreingenommen sei durch innere oder äußere Bindungen außerkünstlerischer Natur; die Person des Schaffenden muß ihm gleichgültig, das Geschaffene allein das Maßgebende sein. Er ist der erste — und das gibt ihm die Wichtigkeit seiner Stellung —, der die Bedingungen und die Wirkungen eines künstlerischen Werkes durchdenkt und feststellt. Von ihm zu verlangen, daß er nach größter „Objektivität" zu streben hat, ist verfehlt, denn ein, philosophisch gesehen, „reines Erkennen" gibt es nicht; alles Erkennen geht — nach Schopenhauer — durch den Willen, der es färbt und mit ihm der Ausdruck einer starken oder schwachen Persönlichkeit wird. Vom Kritiker ist zu verlangen, daß er in erster Linie eine Persönlichkeit ist, daß er aus bester Erkenntnis und rückhaltlos seine subjektiven Eindrücke wiedergibt, sie mit starkem Willen verficht, niemand zuliebe oder zuleide, daß er in sich die Flamme der Begeisterungsfähigkeit erhält, aber Leidenschaften zügelt, daß er nicht zur Kritisier-Maschine wird, nicht einem Publikum nach Geschmack schreibt, sondern das Publikum — und es wird bald in ihm die willensstarke und unbeirrbare Persönlichkeit verspüren — zu sich heran- und heraufzieht. Mit der Ehrlichkeit seiner subjektiven Meinung wird er, der allein das Interesse der Kunst im Auge hat, dem Ziel der objektiven Wertung am nächsten

kommen. Lob wie Ablehnung müssen mit guten Gründen belegt sein. Auch eine Verneinung im kritischen Urteil, wenn es sachlich unterbaut ist, ist produktive Kritik und schafft neue Erkenntnisse. Er muß aus der Fülle das Besondere und Außergewöhnliche, aus dem Guten das Beste, aus dem technisch Gekonnten oder Nichtgekonnten das intuitiv Schöpferische, aus dem Vergleich zwischen Früher und Jetzt einen lebendigen Maßstab für seine Betrachtung erfühlen. Seine Stellung als erster Vermittler geistiger Werte zwingt ihm auf, sich zu hüten, ein hochmütiger schulmeisterlicher Bakelschwinger oder ein ästhetischer Schwätzer zu werden. Bieten sich für dieses Amt im Hilfsamt der journalistischen Tageskritik nicht für den Wissenschafter die reichsten Möglichkeiten, Wissen, Wollen und Fähigkeit in den Dienst einer hohen künstlerischen und auch sittlichen Aufgabe zu stellen?

Wer wird da leugnen, daß die Tageskritik, vertreten durch Persönlichkeiten, in keiner Weise hinter der Dichtung und der Wissenschaft zurückzutreten hat? Es ergibt sich aber für den Kritiker eine zweite Forderung: daß er nicht versucht, weder mit der Dichtung noch mit der Wissenschaft in ideellen Wettbewerb zu treten, sondern sich einen e i g e n e n S t i l, eine eigene Sprache gebe. Der Sinn der kritischen Journalistik ist Vermittlung, und der ihm allein gemäße Ausdruck ist der der Übersetzung der Werte der andern geistigen Mächte in die Sprache der Zeit, genauer des Tages. Ihn herauszuarbeiten, ihn vom Stil, den wir im schlechten Sinne den Zeitungsstil zu nennen pflegen (von Telegrammen und Korrespondenzen), abzuheben; journalistische Leistung zur höchstmöglichen Eigen-Entwicklung zu bringen, muß das geistige Leben und das Berufsziel des Kritikers sein. Gerade die passive Künstlerschaft, die auch in dem Kritiker von Rang enthalten ist, wird in dieser Richtung den Einwurf des schöpferischen Künstlers entkräften, als sei er, der künstlerisch Unfruchtbare, nur der ins kritische Amt gedrängte Neider, höchstens befähigt, dem glücklicher Begabten in Schmerz und Enttäuschung auf seinen Wegen nachzugehen, seine Empfindungen nachzuempfinden, seine Gedanken ins Breite zu verwässern: produktive Kritik ist in einem gewissen Sinne auch schöpferische Eingebung, wenn sie dem Dichter nicht willenlos nachtrottet oder ihn zum Spielball seiner plaudernden Späße macht, sondern sich ihm führend zur Seite stellt. So wird der Kritiker nicht ein gleichgültiger Exponent der Meinung einer „kompakten Majorität" des Publikums oder der bösartige Neider, sondern — auch wo er ablehnt — der gütige und verständnisvolle Freund des Künstlers. Es ist bekannt, daß die Romantiker, die selbst auf ein

Mindestmaß von Bescheidenheit verzichteten, die sich als schaffende Künstler — bei aller innern Skepsis und Ironie — selbst vergötterten und sich vermaßen, die zerrissene Welt durch ihre Dichtung auf ihre ursprüngliche Einheit von Realem und Idealem zurückzuführen, Kritik als unwichtig ablehnten, und es ist bezeichnend, daß auch der Kreis der Neuromantiker, der George-Kreis — bei aller sonst grundsätzlichen Verschiedenheit —, sich dieser Auffassung über die Geringwertigkeit der Kritik im wesentlichen angeschlossen hat. Der Grund ist natürlich auch hier: die Überschätzung des ausübenden Künstlers als des a l l e i n „produktiven" — man wird den wahrhaft genialen Dichter selbstverständlich immer als die Ausnahme betrachten wie auch jeden andern geistigen Ausnahme-Menschen —, während es umgekehrt so ist, daß nicht der Kunst allein, daß im gleichen Maße der Kritik wie der Wissenschaft die Bedeutung zukommt, in ihren vollkommensten Teilen als Schaffenskräfte neue Werte zu erzeugen, neue Erkenntnisse zu vermitteln, neue Bausteine für die Entwicklung der Menschheit zu liefern.

Ein Drittes ist dies: eine sehr große Gefahr für den kritischen Dienst an der Kunst liegt in den Hilfskräften der Presse. Von der Falschmünzerei der Waschzettel wurde schon gesprochen. Ich meine jetzt das ästhetische Dilettantentum, das sich, da der Kritiker an Zeit und Leistungsfähigkeit auch nur über begrenzte menschliche Kräfte verfügt, an den Zeitungen breit macht. Die Wahl der Mitarbeiter geschieht sehr oft nicht sorgfältig genug. Literarische Ahnungslosigkeit, persönliche Überheblichkeit, Messen mit ungleichem Maß, noch schlimmer: Rechthaberei, Bildungsprotzerei mit längst überlebten Wissensfetzen und beschränkter Überblick in jeder Beziehung drücken sich in den Kritiken aus, die lediglich eine bescheidene Privatangelegenheit sind, in der Öffentlichkeit aber Schaden stiften. Nur ganz wenige Zeitungen, die über einen charaktervollen, belesenen, kritisch in jeder Weise zuständigen Feuilleton-Redakteur verfügen, besitzen eine klare, einheitliche Linie, leider manchmal getrübt durch einseitige Parteistellung. Was in der Berichterstattung über das neueste Bühnenwerk in geringerm Grade möglich ist, weil tausend Augen und Seelen den theatralischen Vorgang selbst miterlebt haben: dilettantische Stilübung des Unberufenen — das wird in der Buchkritik, weil als Nebensächlichkeit, als belangloses Anhängsel im Zeitungsbetrieb empfunden, nicht als Mangel betrachtet. Nur relativ wenig Zeitungen haben heute eine regelmäßig erscheinende und fachkundig gepflegte, in allen Einzelheiten vorbildlich durchgeformte, Wichtiges vom Unwichtigen trennende, geistig hochstehende Literaturbeilage.

Alles spitzt sich auch hier auf die Frage zu: ob wie für den politischen Leitartikel auch im kritischen Feuilleton eine kerzengerade, also gefestete und zielbewußte Persönlichkeit am Werk ist. Ich stehe nicht an zu erklären, daß am Jammer und Elend des deutschen Theaters der Gegenwart nicht zum wenigsten auch die Theaterkritik ihr gerüttelt Maß an Verantwortung trägt, weil sie der Eigenbrötelei und Sensationsmache der Dichter, der Willkür der Spielleiter, der lächerlichen Auslandssucht der Intendanten keine höhere Gemeinsamkeit der nationalen und künstlerischen Kulturinteressen führend entgegenzusetzen hatte.

Schlimmer steht es noch um die Buchkritik. Man muß Gelegenheit haben, den Wirrwarr der kritischen Äußerung nach wichtigen Uraufführungen zu beobachten, die Ziellosigkeit, die örtlich gebundene Kleinkrämerei ohne Weitblick; man muß sich aber einmal die Pakete der Buchrezensionen bei den Verlegern durchsehen, um den beschämend geringen Aufwand geistigen und kulturellen Verantwortungsbewußtseins festzustellen. Hier schleppen die Zügel unserer zweifellos hochstehenden, von keinem Volk der Erde an innerer wie äußerer Haltung erreichten oder übertroffenen Presse. Soll die Zeitung das sein und werden, wozu sie sich sichtbar entwickelt: ein Kulturfaktor allerersten Ranges, der in gewisser Hinsicht (man mag es beklagen, wird es aber nicht aufhalten) das Buch zu ersetzen bestimmt ist, so muß auch — bei der sonstigen Uniformität — die individuelle Ausgestaltung zur Höchstentwicklung der journalistischen Persönlichkeit führen, die, indem sie das Eigenleben des veredelten Zeitungsstiles pflegt, auch gerade die Kritik in jedem Sinne zur wahrhaft „produktiven" gestaltet und eine Lücke schließt, die nicht erst heute zum Schaden unserer nationalen Kultur verhängnisvoll offensteht.

Die innere Entwicklung der wirkenden Geister der Presse hat mit der schnellen äußern nicht Schritt gehalten. Sollte nicht möglich sein, die latenten bedeutenden Kräfte unserer Hochschulen mehr als bisher für diese wichtige Aufgabe freizumachen? Daß Wissenschaft und Presse sich näher kommen (wie Dichtung und Presse aus der Zwangslage der Not sich genähert haben), daß die Hochschullehrer die Zeichen der Zeit erkennen und in gelockerter Form an Erkenntnis vermitteln, was sie in schwerer Geheimsprache einem kleinen Kreise von Eingeweihten offenbaren? Daß das Urteil des Berufenen, des Fachkundigen, des intuitiv Schauenden, des kritisch Vorurteilsfreien den Dilettantismus vertreibt, daß Persönlichkeit zu Persönlichkeit tritt zum Segen allgemeiner Kulturinteressen? Es muß den Wissenschaftern zum Bewußtsein kom-

men, daß im lebendigen Rhythmus des Gegenwarts-Erlebens die Tage der wissenschaftlichen Weltfremdheit gezählt sind, und daß der Kosmos der Zeitung groß und reich genug ist, um dem Gelehrten, der sich dem Geist und Stil dieser Welt anzubequemen gesonnen ist, Raum zu geben, in diesem Rahmen zu wirken, seine Kräfte voll auszuströmen. Vor einigen Jahren wurde an der Universität Heidelberg eine Korrespondenz gegründet, die in Aufsätzen aus dem Bereich aller Wissenschaften die Hochschullehrer zur regelmäßigen Pressearbeit heranzieht — ein schöpferisch fruchtbares Unternehmen, eine durchaus zeitgemäße Brücke der Vermittlung, Ausdruck fortschrittlicher, durchaus moderner Kultur-Gesinnung. Die reine und sorgfältig gehütete Wissenschaft wird nicht profaniert, wenn sie sich ein wenig „fröhlicher" gebärdet, vielmehr wird sie unendlichen Nutzen verbreiten, wenn sie mit der Unmittelbarkeit der Presse in den Strahlenkreis einer gewissen „Aktualität" tritt und im geistigen Leben des Volkes gerade an der Stelle sich einsetzt, wo sie sichtbar Einfluß zu gewinnen in der Lage ist. Der Wissenschafter ist wesentlich weniger vom Zeitgeist befangen, sein kritischer Intellekt wird sich Übertreibungen in Lob und Tadel entgegenstellen, er wird leidenschaftsloser beobachten und urteilen und so dazu beitragen, ausgleichend und versöhnend in die Zerrissenheit unseres geistigen Volkslebens einzugreifen. Gerade er, der zum Erklärer und Deuter alles Weltgeschehens berufen ist, wird auch berufen sein, dem edelsten Streben des Tageskritikers und Journalisten, soweit es sich in den von mir gezeichneten reinen Formen abhebt, eine verläßliche, hilfreiche und wirksame Stütze zu sein.

IV.

Ein kurzes Schlußwort. Sinn dieser Untersuchung sollte sein: einmal, die Wesenheit der drei geistigen Schwestermächte aufzuzeigen, der Dichtung, der Literaturwissenschaft und der Tageskritik, den Aktionsradius ihres Wirkens und die Grenzen ihrer Aufgabe. In so aufgewühlten Zeiten wie den unsrigen, die zu schärferen Kämpfen und Scheidungen kommen, wird die Neigung, auf eigenen Wegen zu eigenen Zielen zu gelangen, die oft nicht einmal klar erkannt werden, besonders verlockend sein. Dabei wird gerade das, was ich als das kulturell Gemeinsame bezeichne, aus den Augen verloren. Aber es sind der offenen und verborgenen Beziehungen zwischen den Schaffenskräften so viele, daß sie sich irgendwo im geistigen Raume treffen und festlich begrüßen müssen, ganz gleichgültig, ob ihr Feld oder ihr Arbeitstempo das besondere Merkmal ihrer Betätigung sind, denn aus der irdischen Bedingtheit streben alle nach

einer höheren Geistigkeit und einem ins Ideale gerichteten Ziel. Gewiß ist des Dichters letzte Bestimmung, dem zeitlichen Geschehen in den Gebilden seiner Eingebung eine zeitlose Prägung zu geben; die Literaturwissenschaft wird festzustellen haben, inwieweit es gelungen ist oder nicht, sie wird den Dichter einreihen in den Ablauf eines größeren geistigen Zeitraums, wird klären und deuten, was des Dichters besondere Wesensart ausmacht, und die Tageskritik wird die ersten Eindrücke vermitteln, die vom Werk des Dichters ausgehend als wichtig für den Tag und den Zeitgeist erscheinen, wird die psychologischen und historischen Bedingungen und Wirkungen aufzuspüren suchen, die sich ihr aufdrängen, und in ihrer Sprache der Sprache und der sinnbildlichen Gestaltung des Dichters die ersten Wege ebnen. Liegen die Funktionen der drei Mächte nicht so nahe, daß sie sich in tausendfältiger Hinsicht berühren und ergänzen, trotz aller Scheidung ihrer eigentlichen Wesensbestimmung?

So soll der zweite Sinn der Untersuchung sein: daß diese Wesensbestimmung nicht zur hochmütigen Absonderung führen darf, sondern daß sie, ohne Aufgeben ihres Sonderseins, sich auf der Basis eines Gemeinsamen verstehend und einander vertrauend zusammenfinden, ihre Kräfte, mögen sie auch auseinanderstreben, auf einer höhern Ebene vereinigen. Die Sprache, in der sie sich äußern, ist verschieden, die Welt ihrer sachlichen Beweggründe ist es ebenfalls, aber die seelisch-geistige Kraft ihrer Urbestimmung führt sie auf eine relativ einfache Lebenslinie zusammen. Der Kampf der Gegensätze aus den Weltanschauungen wird weitergehen, denn erst aus dem Willen zur Klärung des Zwiespältigen und Gegensätzlichen wird das geboren, was wir das fruchtbare Leben der Kunst und den Sieg der Wahrheit nennen. In allen drei Mächten wirkt der gewaltige Strom des kulturellen Geistes, der wogt und wallt durch die Zeiten, nie stille steht, täglich eine neue Schau und neues Erleben bietet, jedem die Möglichkeit und die Notwendigkeit gibt, sich mit der ewig strömenden, sich ewig wandelnden Welt der Erscheinung auseinanderzusetzen: dichterisch mit dem Erfühlen übersinnlicher Mächte hinter allem irdischen Geschehen und mit dem Bemühen, dem inneren Erlebnis die schaubare Gestalt zu geben, wissenschaftlich mit der Ordnung und Sinngebung des Geschaffenen, tageskritisch mit der Umsetzung des dichterischen Wertes in den allgemein verständlichen und den Geistbezirk des Dichters erschließenden Zeitstil.

Daraus ergibt sich drittens und zuletzt: Dichtung, Wissenschaft und Kritik werden von ihrem Eigenleben, wie es sich entwickelt hat, Ab-

striche machen, einander schärfer erkennen und wohlwollender begegnen und sich als gleichwertige Faktoren im kulturellen Dasein würdigen müssen; keine Macht ist Selbstzweck, sondern den andern durch Blut und Geist verbunden, in jeder also lebt und webt — was das Wichtigste ist — auch ein Wesensteil von den andern. Sie verstehen sich vor allem nur dort nicht, wo diese Wesensteile fehlen: wo der Dichter nur Dichtung als produktive Kraft erklärt, der Wissenschafter eine dürre Archivseele ohne den Funken göttlicher Begnadung und der Tageskritiker vielleicht ein verkümmerter Dichter ohne Erkenntnis der Sonderaufgabe seines Berufs ist. Das Gemeinsame aber, das in ihre Hände gelegt ist, ist eine Sendung, eine hohe Glaubensbotschaft: mitzuwirken in erster Linie am kulturellen Weiterbau und Aufstieg ihres Volkstums, in dem sie wurzeln; die edelsten Kräfte dieses Volkstums in erzieherischer Wirkung über die streitenden Weltanschauungen als Sinnbild des Ewigen heraufzuführen, alles Einzelgeschehen im Zusammenhang mit dem Welt- und Menschenschicksal zu deuten; und zuletzt, im letzten künstlerischen, sittlichen und geschichtlichen Sinne, auch über das Zeitliche des Volkstums hinaus der Menschheit als Ganzem zu dienen.

Date Due

Mo 27 54			

PN45
.E4

31721

ST. OLAF COLLEGE
PN45 .E4
Emi - Philosophie der literaturwissens
3 0111 00246 8519